
Marina Garcés
Malas compañías
Galaxia Gutenberg



Marina Garcés (Barcelona, 1973) es filósofa y profesora titular de universidad. Actualmente es profesora en la UOC, donde dirige el Máster de Filosofía para los Retos Contemporáneos. Sus últimos libros son *Un mundo común* (Bellaterra, 2012), *Filosofía inacabada* (Galaxia Gutenberg, 2015), *Fuera de clase* (Galaxia Gutenberg, 2016), *Nueva ilustración radical* (Anagrama, 2017, Premio Ciutat de Barcelona de Ensayo 2017), *Ciudad Princesa* (Galaxia Gutenberg, 2018) y *Escuela de aprendices* (Galaxia Gutenberg, 2020). Desde 2002 impulsa también el proyecto de pensamiento colectivo Espai en Blanc. Su pensamiento es la declaración de un compromiso con la vida como un problema común. Por eso desarrolla su filosofía como una amplia experimentación con las ideas, el aprendizaje y las formas de intervención en nuestro mundo actual.

Este es un libro sobre la libertad y sobre la verdad. Y ahora ya podéis reír. Pero no os protejáis en la risa sarcástica, permitíos una risa impertinente. La libertad y la verdad son dos formas de impertinencia necesaria, cuando hemos comprendido que no somos realmente libres ni escaparemos nunca del error ni del engaño.

De esto hablan estos textos, y lo hacen de la mano de diversos autores y personajes que han hecho de su impertinencia una forma de pensamiento. Georg Büchner nos presenta a Danton y a Robespierre conversando ante la guillotina. Diderot y Sophie Volland escriben su amor en una eternidad sin Cielo. Joaquim Jordà filma a sus amigos mientras colectivizan la fábrica Numax y Teresa de Ávila corta cebollas en la cocina mientras charla con su inquisidor... El «Torete» de *Perros callejeros*, Christa Leem, Ixiar Rozas o Santiago López Petit desafían la noche. Se añaden a ellos Albert Camus, conjurando la mentira, y los muertos de las comedias de Eduardo de Filippo, porque todo está lleno de muertos. Entre ellos y muchos más que recorren estas páginas, destaca la voz de mi abuela, Concepció Rubiés i Trias, quien vuelve directamente a nosotros a través de las cartas que escribió cuando tenía diecisiete años y se marchó al exilio. Todas estas voces organizan una cacofonía que es, para mí, una fiesta de la inteligencia, en un tiempo en el que se ha hecho muy difícil sentir la alegría de pensar.

Las malas compañías no se escogen, pero se puede decidir seguirlas o no. A mí, siempre me han llevado por buen camino.

MARINA GARCÉS

MARINA GARCÉS

Malas compañías

Galaxia Gutenberg

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: septiembre de 2022

Conversión a formato digital: Maria Garcia
ISBN: 978-84-19075-81-9

Índice

(fin)

Fuentes de los textos

PRÓLOGO

Las voces indirectas

Las malas compañías acostumbran a llevarnos por buen camino. No siempre es así, pero sin atrevernos a andar con extraños, solo podremos seguir siendo los mismos. La filosofía tiene algo de esto: atreverse a ir con gente rara.

En las facultades de filosofía se hacen amigos raros, se leen autores raros y se empiezan vidas raras. Aprender a pensar es aprender a encontrar lo extraño de las palabras, de nuestros modos de decir y de estar en el mundo. Es extrañarse de lo que parece normal y desear ser un extraño entre extraños. Este deseo puede convertirse en una pose estética, ridícula y autorreferente. De esto también está lleno el mundo de la filosofía: de gente que no es rara sino que se hace la rara. La excentricidad es entonces un producto académico o cultural, una terapia o una estrategia de seducción. La extrañeza no se demuestra, se encuentra. No se escenifica, se comparte. Es un lenguaje secreto y discreto que solo puede ser hallado si bajamos la voz y empezamos a escuchar.

Se ha afirmado con frecuencia que la voz nunca es propia. Que «yo soy otro» y que muchas voces resuenan en la de cada uno. Para las culturas antiguas, esto tiene que ver con las vidas múltiples de las almas y sus relaciones con lo divino, con los muertos, con los animales... Para las sociedades modernas, esto significa que somos una expresión cultural en la que se acumula, consciente e inconscientemente, la experiencia colectiva que nos permite existir. Sin embargo, nos aferramos todavía, quizá por un afán de contradicción, a la ficción de la voz propia. En el caso de la autoría,

esta ficción deviene un argumento de éxito y de poder. Mi voz es mía. Mi obra es solo mía. De tan ridículo es patético. Pero funciona. Y ahí seguimos.

La ficción de la voz propia se asienta sobre tres dimensiones: quién habla, a quién y con quién. Así, tenemos al autor (o emisor), a su público (o receptor) y a la comunidad en que esta relación tiene sentido (la academia, la esfera pública, el canon cultural, etcétera). Pero en esta tríada falta una pregunta: ¿a través de quién pensamos y hablamos? En este *a través* se abre otra geografía del pensamiento: la de las voces indirectas.

La voz indirecta es explícita cuando citamos, comentamos, glosamos o reproducimos palabras e ideas de otros. Esta práctica de préstamo se ha convertido, a través de los siglos, en la base de la actividad académica: citar para legitimar la propia voz. Citar bien y a quien corresponde es la condición para certificar la propia firma y pertenencia a una comunidad científica. En este sentido, se convierte en una convención autoritaria. Pero se trata de una práctica que viene de antiguo y que, precisamente, hace lo contrario: compartir las fuentes del propio discurso o narración. Tanto en Oriente como en Occidente, es habitual que los antiguos pensadores empezaran nombrando a quien les habían contado lo que iban a decir. Los griegos eran viajeros y su filosofía se hilvanó entre las diversas costas del mar Mediterráneo, sus conocimientos y sus historias. Del mismo modo, cualquier cuento oriental empieza como una narración que alguien ya ha contado alguna vez. Actualmente, desde las prácticas de la cultura libre, podríamos decir que citar o nombrar es abrir el código fuente del propio discurso para quienes deseen retomarlo o recombinarlo. Al mismo tiempo, es una expresión de agradecimiento hacia quienes nos han brindado esas palabras, nociones e ideas, a través de las cuales podemos seguir pensando y hablándonos.

La voz indirecta también puede ser implícita, incluso inconsciente. Son todas aquellas expresiones, modos de pensar y de hablar que impregnan nuestra manera de decir y de expresar. Si el cuerpo es vulnerable, la voz es permeable. Lo es la voz sonora, porque entonamos como hemos aprendido a cantar las palabras. Pero lo es, sobre todo, la voz de nuestro pensamiento: pensamos en los tonos que vamos adquiriendo e incorporando a lo largo de

la vida. Decía Wittgenstein que los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo. Pero quizá es al revés: los límites de los mundos que compartimos, ingerimos y componemos desplazan y rehacen los límites de lo que podemos llegar a pensar y a decir. Así, pensar a través de otros es una práctica política que desacopla los mundos propios y desalambra las vidas privadas.

El mito de la autenticidad penaliza esta forma de convivencia entre presencias extrañas en la propia voz. Hay que reconducirla a lo identificable bajo dos estrategias fundamentales: o bien identificar lo irreductible de uno mismo o bien identificar al maestro o a la ideología que habla en ti y por ti. La primera alimenta la idea de la originalidad, de la verdad íntima o del yo como referencia última de cualquier ficción, idea o verdad. La segunda asegura las relaciones de filiación ideológica o cultural y organiza el sentido de lo que ocurre a partir de estas continuidades. El mito de la autenticidad tiene miedo de la cacofonía y de la ventriloquia del pensamiento. Percibe como confusión lo que es una forma de compañía. En vez de acogerlo, sospecha de lo extraño y lo expulsa. El mito de la autenticidad nace del miedo a comprender que lo más singular se desprende de lo menos propio.

Este libro es un encuentro de voces. Empieza con una glosa de los presos esperando la guillotina, en *La muerte de Danton,* de Georg Büchner, y acaba con la lectura de las cartas que mi abuela materna escribió, siendo casi una niña, durante los años de la guerra civil, en Toulouse. La muerte pauta el inicio de la Europa moderna, en Francia, y la muerte sigue marcando el ritmo de un presente que no termina. El pasado familiar es un tiempo inacabado en el que se encuentran las cartas que viajan con el último tren que salió de París durante la invasión alemana y las imágenes con las que hoy la Europa ucraniana y rusa nos devuelven el sentido de una historia que habíamos querido olvidar. En este libro hay muchos muertos, pero son muertos muy vivos. «Todo está lleno de muertos», dice uno de los personajes de *Le voci di dentro*, de Eduardo de Filippo, que también aparece en estos escritos. Hay muertos en vida y muertos que no dejan de insistir en volver. En las voces indirectas todos se pueden encontrar. La filosofía es una forma de espiritismo, quizá, una invocación irónica y tierna

en la que vivos y muertos pueden intercambiar sus papeles y volver a pensar.

Las malas compañías no se escogen: son fruto de los encuentros que no hemos podido evitar. Aquí tampoco pueden evitarse, porque en este caso yo, mi yo ventrílocuo, ha construido un lugar a partir de todas ellas. Están los condenados por la Revolución francesa y mi abuela prometiéndose, entre dos guerras, con el abuelo que nunca conocí. Están los maestros amenazados de muerte en México y las guerrilleras que, en el Kurdistán, desafían con las armas la política de asesinato del ISIS y de sus cómplices internacionales. Está Albert Camus, con su preocupación por la verdad en un mundo mentiroso, y están las verdades parciales y anónimas de la *stripper* Christa Leem, del cineasta Joaquim Jordà, del filósofo Santiago López Petit, de la anarquista Amparo Poch y Gascón, del gitano Torete, de Teresa de Ávila y sus visiones, o de Pol Guasch y su amor en llamas, entre otros. Diderot y Sophie Volland se amaron más allá de su imposible encuentro e hicieron de sus cartas y de sus cenizas una promesa de eternidad sin Cielo. Así lo hacemos nosotros, sea quien sea que quiera hacer suyo este plural.

¿Por qué lloran los niños más pequeños cuando empiezan el curso escolar? Hay que romper el vínculo para hacer posibles otras compañías y emprender otros aprendizajes. El bautizo consagra un llanto en el que se apoya y se renueva el sentido de la comunidad. Pero esta comunidad es frágil y tiene muchas sombras. «Este no es un lugar bonito para vivir», dice una pintada al lado de la piscina de una comunidad de vecinos en una obra teatral de Josep Maria Miró. El rectángulo pintado de azul de la piscina nos recuerda que cualquier intento de protección es un simulacro y que el bienestar siempre está amenazado. No somos libres. Comprenderlo es la condición para desprenderse de la tentación reaccionaria: porque no somos libres, podemos salir al mundo y desafiar sus condiciones. La libertad no es un atributo ni una propiedad: es una forma de impertinencia a la que solo las malas compañías nos pueden convocar.

En estas páginas circula una pandilla posible, una banda sin cabecilla que, como *Jacques y su amo*, quizá no sepa adónde irá pero sí que quiere ir

a alguna parte. En los últimos tiempos ha vuelto a imponerse la idea de que no hay futuro o de que el futuro es lo que ha quedado atrás. La humanidad se encamina hacia el abismo o hacia un después de todos los después. No es un imaginario nuevo, pero sí lo son sus proporciones globales. En un planeta desgastado y en una historia sin progreso, las expectativas son un bien escaso duramente disputado y no hay horizontes colectivos que no sean catastróficos. La salvación se vende como un seguro a plazos. Las lecturas del presente están capturadas por este dogma apocalíptico, difícil de rebatir cuando los hechos se han convertido en premoniciones de un final inminente.

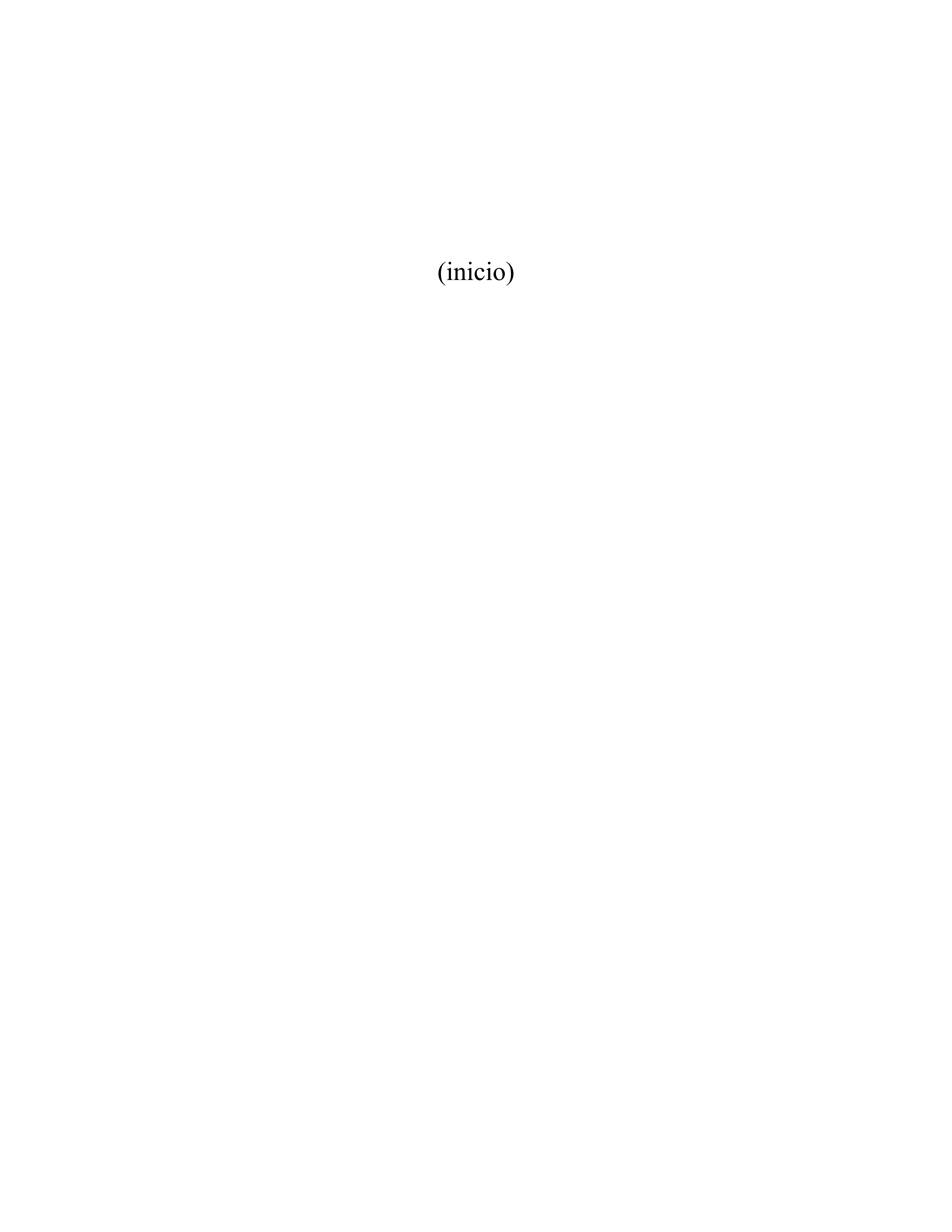
Invocar a las malas compañías en este escenario es un desafío al colapso de la imaginación. La imaginación tiene la virtud de moverse libremente en el tiempo: es memoria y es proyecto a la vez. Hace presente lo ausente para abrir los recorridos que no fueron y despertar las resonancias que nos hace falta escuchar. Si la libertad es impertinente, la imaginación es desobediente: no entiende de puntos finales ni acata el poder de la última palabra. La imaginación cumple un papel importante en la pugna por la verdad porque su punto de partida es la ausencia. ¿Qué nos falta? Esta pregunta abre un vacío e interrumpe el juego de la representación. La compañía y sus voces indirectas parten de la verdad última de la soledad. Hay una escena en *La muerte de Danton* que no me atreví a incluir entre los fragmentos con los que se inicia este libro de voces y de encuentros. Ahora creo que es la clave silenciada del libro mismo y, en el fondo, la razón última para pensar.

JULIE: ¿Crees en mí?

DANTON: ¿Qué sé yo? Sabemos poco el uno del otro. Somos animales de piel dura, nos tendemos mutuamente las manos, pero es un esfuerzo inútil, solo nos frotamos mutuamente el duro cuero: estamos muy solos.

JULIE: Tú me conoces, Danton.

DANTON: Sí, lo que suele entenderse por conocer. Tú tienes los ojos oscuros y el cabello rizado y la tez suave y siempre me dices: querido Georges. Pero *(señalando a la frente y los ojos)* ahí, ahí, ¿qué hay detrás de eso? No, no, nuestros sentimientos son toscos. ¿Conocernos? Tendríamos que abrirnos las tapas del cráneo y de las fibras del cerebro, e ir sacándonos mutuamente los pensamientos.


(inicio)

Se puede negar el mal pero no el dolor

Un grupo de presos políticos habla sobre el sufrimiento y sobre la existencia de Dios. Han hecho la revolución y han visto desgarrar vidas y cuerpos. Pronto serán desgarrados, ellos también. Rodarán sus cabezas y ni siquiera así el mundo dejará de sufrir. Son los personajes de un drama, el que escribió Georg Büchner desde la clandestinidad en 1835, cuando él mismo sufría la persecución contrarrevolucionaria y afinaba su mirada de estudiante de Medicina sobre el dolor incurable del ser humano. Son también los personajes del drama de nuestro presente, un presente de dolor para un futuro oscuro.

La convulsión de un solo átomo que sufra desgarra de arriba abajo la creación, dice uno de los presos. La comunidad humana y su deseo de libertad, encerrados entre barrotes, queda conectada, con estas palabras, a la gran herida del mundo. Es la figura que adopta la salvación en un mundo sin dios. ¿Qué pasaría si alguno de los presos hubiese invertido la frase? Se puede negar el dolor, pero no el mal. El dolor depende de un umbral de percepción sensorial y espiritual. No sabemos si sufren el árbol arrancado por el viento o el insecto aplastado bajo nuestros pasos. Con los sensores o los productos químicos adecuados, podríamos dejar de sentir dolor. Pero en un mundo sin dolor, ¿dejaríamos de hacer y de hacernos daño?

*

> ¿Es que esto no va a cesar? ¿Nunca se apagará la luz ni se pudrirá este eco, nunca vendrán el silencio y las tinieblas para que no haya que ver ni escuchar nuestros repugnantes pecados?

Apagar la visión. O repetirla tantas veces que anestesie el dolor y nos excuse del mal que hacemos. Desde Büchner hasta hoy, hemos dispuesto de casi dos siglos para encontrar esta solución. Dejar de ver es poder seguir mirando hasta no sentir nada, hasta adormecer en nuestros estómagos toda repugnancia. Pero no estamos dormidos; de hecho, ni siquiera dormimos. El opio es la realidad misma, emitida en *streaming* veinticuatro horas al día. El final de *La naranja mecánica*, de Kubrick, es naíf a nuestros ojos. Nosotros tenemos los ojos tan abiertos como los de su protagonista en las últimas escenas, pero no se nos irritan ni vomitamos atados a la silla. Al revés. Nos acomodamos y nos agarramos más fuerte a ella para sentirnos seguros. La ropa de andar por casa es una de las líneas de moda más vendidas, ya antes de la pandemia. Algodón orgánico y calcetines gruesos son todo lo que necesitamos para sentirnos inocentes y salvados. El mal puede ser banalizado, castigado o normalizado. Pero el dolor somos nosotros saqueando una fábrica de opiáceos.

Cuando los presos hablan, la revolución ha interrumpido el tiempo de la dominación y ha hecho estallar todos los relojes, pero el tiempo del sufrimiento y del mal cometidos por unos sobre otros no se ha detenido. Si la revolución es el acto histórico que consiste en cancelar toda ley política y moral anteriores para poder escribir otras nuevas (nuevas leyes y nuevos valores), ¿qué es lo que no se detiene y sigue haciendo y haciéndonos daño? Somos nosotros, pero nosotros no sabemos quiénes somos. Por eso Robespierre encarna la figura del revolucionario total, que no se puede detener porque no encuentra el límite. No basta con interrumpir la historia, es preciso que seamos conducidos por la convicción de que hay una solución final, una posibilidad de corrección completa del mal en nosotros: la revolución como extirpación. Büchner, el aprendiz de cirujano, ha entendido la función moral y clínica de la guillotina. Es el arma purificadora de la moral, que solo puede operar cortando de raíz la fuente infinita de la monstruosidad.

*

> ¿Qué hay en nosotros que fornica, miente, roba y asesina? […] Somos marionetas, fuerzas desconocidas nos manejan tirando de los hilos. ¡Nada, nada hacemos por nosotros mismos! Espadas somos con que combaten los espíritus, solo que no se les ven las manos, como en los cuentos.

El mal es el escándalo del pensamiento. Si somos libres, podemos hacer el mal. Porque somos libres, podemos hacernos daño. El mal es el drama de la libertad. ¿Quién puede soportar pensar que ha cometido un daño libremente? ¿Quién se atreve a decir: «¡Sí, lo he hecho! ¡Y así lo he querido!»? La posibilidad del mal consciente e intencionado está concentrada, en nuestra cultura, en una figura: el diablo. Satanás es el ser más libre porque puede desear hacer el mal. El diablo es un ser que no es humano, para que nosotros podamos seguir siendo *nosotros*.

El mal consciente y deliberado no puede ser humano. Es el monstruo, incluso la monstruosidad de la pasión. Para explicarlo hemos inventado espíritus que nos mueven, que guían nuestros sueños y llenan de pesadillas el mundo de los despiertos que han tenido forma de monstruo o de dios, podían ser rojos y espantosos, o bellísimos y seductores. Pero poco a poco han ido perdiendo los cuernos y los colores, la voz, el olor a azufre y la cola de sirena. Ahora llevan camisa y traje, obedecen las leyes, ejecutan las órdenes y respetan las normas. Dominan los Excel y con los Excel dictan sus sentencias. No quieren nada, proceden. No desean, se adaptan. No nos quieren mal, solo hacen, banalmente, daño.

Hannah Arendt escandalizó al Occidente biempensante desatanizando el mal, cuando suprimió todo rasgo de irracionalidad o de bestialidad del funcionario nazi Adolf Eichmann. Los hilos que movían su acción de exterminio no eran sobrenaturales, eran los hilos de la racionalidad administrativa misma. Sin embargo, Arendt murió con una duda: ¿y si Eichmann hubiera reflexionado? ¿Habría hecho lo mismo? ¿Su maldad, en definitiva, consistía en no haber pensado? Sea banal o diabólico, el mal sigue siendo el escándalo del pensamiento. A pesar de la fuerza, incluso de la dureza, de la figura de Arendt, me enternece leer estas palabras de su último libro, el menos leído, *La vida del espíritu*:

No había ningún signo en él de firmes convicciones ideológicas ni de motivaciones especialmente malignas, y la única característica notable que se podía detectar en su comportamiento pasado y que manifestó a lo largo del juicio y de los exámenes policiales previos, fue algo enteramente negativo: no era estupidez, sino falta de reflexión.

[...] La cuestión que se imponía era la siguiente: la actividad de pensar en sí misma, el hábito de examinar todo lo que acontezca o llame la atención, independientemente de sus resultados o contenido específico, ¿podría esta actividad estar entre las condiciones que empujan a los hombres a no hacer el mal o, incluso, los *condicionan* frente a él?

*

Cuando fuimos creados hubo un error, algo nos falta, no tengo nombre para ello, pero ese algo no vamos a sacárnoslo mutuamente de las entrañas. ¿Por qué abrir entonces los vientres? Marchaos, somos míseros alquimistas.

Por mucho que pensemos o que intentemos comprender, el error es constitutivo, como afirma Büchner en el fragmento anterior. Así lo explican tanto el mito del pecado original como la idea de que somos una creación defectuosa. Ser humanos es partir de la carencia o de la falta. Por lo tanto, del error de Dios o de la imperfección de la naturaleza. Lo explica de una forma especialmente hermosa el *Discurso de la dignidad del hombre*, del humanista Pico della Mirandola. Escrito entre 1486 y 1487 como preámbulo de un largo documento de debate interreligioso, el texto de Pico propone una relectura del Génesis en la que Dios, durante el proceso de creación, se habría quedado sin arquetipos y habría terminado su obra creando a una última criatura sin atributos, el ser humano, que tendría como característica tener que darse a sí mismo sus propias cualidades, con la posibilidad de caer en el peor de los males, o de elevarse hasta las perfecciones más altas. La libertad, como principal condición de esta dignidad, no es en ningún caso una forma de superioridad respecto al resto de seres creados, sino precisamente la abismal amplitud de los posibles humanos, que van de lo mejor a lo peor. Büchner añade, en boca de Danton, que este error constitutivo es inefable. Es, así, lo que no puede ser recogido por el sentido sino que interrumpe el hilo de lo que se puede decir y pensar. Si el mal es un defecto, una interrupción del sentido o un vacío, quizá sea

por eso por lo que no puede llegar a ser extirpado, por mucho que insistamos en desgarrarnos las entrañas.

Danton contempla, desesperado, el mal que no cesa. Hay algo que no se cierra y este algo es una herida que no ha dejado nunca de sangrar. Ninguna revolución ha podido cicatrizarla. Las gotas de sangre son vida, pero también un desangrado. En la imposible corrección de nosotros mismos, los pasos y las palabras de Danton ofrecen dos vías complementarias: la del placer y la de la comprensión. El placer es el de sabernos vivos gozando de una buena mesa, del calor de un cuerpo amado o de una conversación enriquecedora. Y la comprensión tiene que ver con la inteligencia capaz de mirar sin dejar de ver y de pensar sin caer nunca en la tentación de justificar.

*

> Nosotros no somos más crueles que la naturaleza y que el tiempo. La naturaleza cumple serena e irresistiblemente sus propias leyes, el hombre queda aniquilado cuando entra en contacto con ella. […] ¿Por qué va a guardar la naturaleza moral más miramientos que la física? ¿Por qué una idea, al igual que una ley física, no podrá aniquilar lo que se opone a ella?

Georg Büchner, con pluma de dramaturgo y bisturí de cirujano, nos ofrece la tentación de un último consuelo: no somos nosotros ni los malos espíritus. Es la naturaleza: la gran madre cruel de la que todos los seres somos hijos asesinos. Ni siquiera es la lucha por la supervivencia. Es la física. Las leyes de acción y reacción. La destrucción del obstáculo como ley fundamental. La interpretación fácil de esta naturaleza agónica es reducirla a la ley de un combate eterno por la posesión y por la dominación. Pero este no es el discurso de la comprensión, sino de la justificación. Ofrece argumentos y legitimación al poder, en vez de enfrentarse a lo que no puede ser más que un conjunto de hechos y su oscuridad.

La voz prestada del personaje que es Danton, al pie de la guillotina, deja abiertos dos porqués: ¿por qué la ley moral tiene que ser distinta a las de la física?, y ¿por qué una idea tiene que comportarse de una manera distinta a

un elemento material? Estos dos porqués abren el abismo que somos nosotros. La distancia infinita del irresoluble humano. La duda de la vieja Arendt, las preguntas del condenado Danton. Comprender no es resolver, es morir con la inquietud de que algo habría podido ser distinto. El pensamiento como posibilidad de un impensable más allá de cualquier escándalo. El salto imposible del que nacen todos los deseos que rompen la geometría del cielo.

La libertad impertinente

La libertad es impertinente. Es la impertinencia de los ignorantes, que se creen dueños de su voluntad y autores de su propia vida porque tienen finalidades, decisiones propias y organizan la vida –la suya y la de los demás– en función de proyectos. La libertad también es la impertinencia de los rebeldes que, sabiendo que las telarañas de la dominación no se terminan nunca, se empeñan en liberarse de ellas y, si pueden, en liberar al conjunto de la sociedad.

¿De dónde viene la idea de que somos o podemos ser libres, si ni siquiera hemos escogido nacer, no sabemos cuándo ni cómo moriremos y la mayor parte de los acontecimientos que nos condicionan no los causamos nosotros? La libertad es, en sí misma, una idea impertinente. Si formamos parte del orden natural, si estamos determinados por el conjunto de causas que organizan y encadenan a los seres humanos y no humanos, ¿por qué nos creemos libres? Si solo somos una recombinación bacteriana dentro de la larga cadena de la vida, ¿de dónde surge el deseo de libertad?

Podríamos pensar que la impertinencia de la libertad es una forma de soberbia. Que es una idea moderna, incluso individualista y occidental. Que la libertad es lo contrario de la interdependencia y que el gran pecado de las sociedades modernas ha sido la arrogancia de los hombres (sic, en masculino) libres, porque se han creído con el poder de deshacer los vínculos entre nosotros y el mundo, entre los humanos y el resto de los seres, y entre los ricos y las clases dependientes. Esta arrogancia ha dirigido el destino de las sociedades capitalistas, que han convertido la libertad en una ideología y un privilegio, en un dogma y en un bien de consumo. Pero

quizá, la libertad no es esta pulsión destructiva de dominio y de desvinculación sino algo más humilde y más difícil: ser libres es tener conciencia de todo lo que nos determina, de lo que lo hace y de lo que podría no hacerlo, de los vínculos que nos sostienen y de las ataduras que nos encadenan, de las causas que conocemos y de las que no llegaremos a comprender nunca.

Esta es la hipótesis que explora Diderot, a través de las historias erráticas de Jacques, el criado, y de su amo. Jacques no es soberbio, tiene la impertinencia de quienes se saben en manos del destino pero no se someten. Afirma que forma parte de un orden de causas que no podemos dominar pero no está dispuesto a dejarse poner la mano encima. El fatalismo es la paradoja de la libertad. Y *Jacques el fatalista*, de Denis Diderot, es el experimento literario y filosófico que transforma esta paradoja en una fiesta del lenguaje y de la inteligencia, capaz de arrasar sin piedad las tentaciones complacientes de la ignorancia y de la arrogancia.

IN MEDIA RES

> El primer juramento que se hicieron dos seres de carne y hueso fue al pie de una roca que se deshacía en polvo; pusieron por testigo de su constancia a un cielo que no es el mismo ni un solo instante; todo pasaba en ellos y en torno a ellos y creían sus corazones libres de vicisitudes. ¡Oh, niños, siempre niños...!

El orden humano hunde sus fundamentos en una arena que se deshace. Las palabras se juran bajo un cielo inconstante y los vínculos son momentos ilusorios de certidumbre, dentro de una realidad que pasa. Liberarnos de la inquietud es el deseo infantil que nos inicia en el juego de las cabañas, de los refugios, de las contraseñas o de los juramentos de amor eterno. Inventamos fundaciones, mitos de la creación, primeras veces, paternidades, descubrimiento y linajes, pero nunca empezamos verdaderamente nada. Cualquier inicio es ya una continuación y cualquier decisión, un desvío. Como retomará Nietzsche más adelante, hacer promesas es hinchar el presente de futuro, introducir previsibilidad en la

incertidumbre y sentido de la responsabilidad en lo que desconocemos. Jugamos a hacer mundos en medio de la nada.

Por eso Jacques y su amo aparecen en medio de la nada, sin saber de dónde vienen ni hacia dónde van, aunque a veces puedan saber hacia dónde les gustaría dirigirse. No conocemos el origen de su historia ni el propósito de su viaje. La deriva geográfica y narrativa de Jacques y de su amo nos recuerda que cualquier relación es un encuentro azaroso que no esconde ninguna verdad ni apunta a ningún sentido. Si nunca podemos empezar nada de cero, la vida acoge múltiples comienzos. Si la historia no tiene una verdad escondida ni apunta a ningún sentido último, podemos narrar tantas historias como queramos y desde todos los puntos de vista posibles. Si sabemos tan poco acerca de lo que ocurre, acercarse a la verdad es aprender que, por mucho que hablemos, jamás llegaremos a decirlo todo. Jacques recuerda que, de pequeño, era tan locuaz que en casa sus abuelos lo encerraban y lo amordazaban para dejar de escucharlo. Su verborrea era una pulsión incontenible, pero no era un deseo de revelación. Las sibilas, como nos recuerda Jacques, pronunciaban sus oráculos bajo el efecto de la cantimplora. «¡Oh cantimplora sagrada!», esta es toda la verdad de la verdad. El resto, explicar historias.

En medio de la nada, somos las historias que nos contamos. Pero precisamente por eso, las narraciones no son inocentes. ¿Quién toma la palabra? ¿En nombre de quién? ¿Para explicar qué? Este mundo que construimos sobre la arena que se deshace toma forma y se sostiene en el tejido de las historias que nos explicamos. Por eso son muchas, se solapan y se interrumpen. Tienen contradicciones, contraargumentos y despiertan sospechas. Hay personas más locuaces que otras, pero en el entramado de las historias, como en la trama de la vida, nadie tiene ni la primera ni la última palabra. La libertad impertinente es la experiencia radical del sinsentido.

La filosofía y la historiografía del siglo XIX se propusieron poner orden en esta polifonía. Occidente podía estar quedándose sin Dios, pero no podría quedarse sin el poder de una historia única: la de la libertad desembarazándose del lastre de la necesidad. Se estaba imponiendo a través

de la configuración del mundo industrial y colonial, y se tenía que convertir, también, en el universo de sentido de los caóticos acontecimientos humanos. El historicismo introdujo de nuevo la finalidad en la fragmentación y en la contingencia. A falta de teología, la teleología gobernaría la historia. El tejido tendría un hilo vertebrador y una verdad última. En el fondo, se recuperaba así la ilusión de una voluntad capaz de dirigir el mundo.

Bajo esta construcción, olvidamos que Jacques y su amo y, junto a ellos, toda una serie de científicos, escritores y pensadores habían explorado, en medio de la nada, las posibilidades de una realidad abierta a la multiplicidad de los seres, de sus relaciones y de sus diversas temporalidades. Cuando actualmente realizamos una crítica frontal a las pretensiones y a las violencias de la historia única, cuando aprendemos de nuevo a comprendernos como una especie entre otras, cuando, después de la gran narración de la libertad contra la necesidad, nos encontramos hoy en manos de una irreversibilidad causada por la ceguera de la acción humana que pretendía tener un sentido, entonces vuelve Jacques con su verborrea y nos enseña a dejarnos guiar por lo imprevisto.

LAS ILUSIONES DE LA VOLUNTAD

Si la libertad es una paradoja impertinente, la voluntad es una ilusión basada en la ignorancia. Esta es una de las lecciones centrales del spinozismo. La parodia diderotiana pone las ideas de Spinoza en boca del criado Jacques, que las habría aprendido de su anterior amo, el capitán. Repite la doctrina a través de frases esquemáticas, como la conocida «todo está escrito allí arriba», o la invocación constante al gran rollo que, poco a poco, se va desenrollando.

«Mi amo, nos pasamos tres cuartas partes de nuestra vida queriendo y no haciendo [...] Y haciendo sin querer», dice Jacques a su amo. Para Diderot, el punto de partida de esta filosofía está claro: la libertad es una palabra vacía porque lo que creemos que es el fruto de nuestro libre

albedrío en realidad forma parte de una larga cadena de causas que desconocemos. Spinoza lo dejó escrito en la primera parte de la *Ética*, cuando afirmaba que «la voluntad no puede ser nombrada causa libre, sino solo necesaria» (*Ética* I, Proposición 32), porque cualquier acto de volición depende de alguna causa. Incluso Dios, como voluntad infinita y causa de sí mismo, no podría haber hecho el mundo de otra manera que como lo ha hecho. Diderot, *le philosophe*, recoge estas ideas en sus disputas, en sus tratados sobre la naturaleza e incluso en la *Encyclopédie*. Él mismo redacta la entrada «voluntad»: «la voluntad actúa siempre con un objetivo; porque cuando queremos, queremos algo; la atención que prestamos a este objetivo excita un temor o un deseo. De aquí que en todo momento confundamos la voluntad con la libertad». De acuerdo con esta concepción de la libertad, argumenta Diderot en un texto, conocido como la *Carta a Landois:*

> Si os fijáis bien, veréis que la palabra *libertad* no tiene sentido; que no hay ni puede haber seres libres; que no somos más que lo que conviene al orden general, a la manera como todo se organiza, a la educación y a la cadena de los acontecimientos. Todo ello dispone de nosotros sin que podamos hacer nada. No concebimos que un ser actúe sin motivo, así como tampoco que uno de los brazos de una balanza bascule sin la acción de un peso, y el motivo siempre es exterior, ajeno, relacionado con una naturaleza o con una causa cualquiera que no somos nosotros. Lo que nos engaña es la prodigiosa variedad de nuestras acciones, añadida a la costumbre que tenemos, desde que nacemos, de confundir la voluntad con la libertad.

La novela *Jacques el fatalista* es el experimento literario donde Diderot no solo expone sino que explora las luces y las sombras de esta posición filosófica. Esta es la potencia inagotable de esta obra: si solamente fuera un panfleto narrativo del spinozismo popular, quizá no habría sobrevivido a más de tres siglos de lecturas. Pero, más allá de lo que *dice*, lo que *hace* es ir hasta el límite de la teoría, de su coherencia y de sus contradicciones. Por un lado, es cierto que nos presenta la deriva de dos personajes que no saben adónde van, ni siquiera en el hilo de su conversación, que se va perdiendo e interrumpiendo todo el tiempo. Pero, por otro lado, todos los personajes, incluso la voz del narrador, están tomando decisiones constantemente, reaccionan, se pelean, intervienen... En un determinado momento, el amo le

dice al criado: «¡Ignoras el fondo de un negocio en el que te entrometes! Jacques, eso no obedece ni a la prudencia, ni a la justicia, ni a los principios... Dame de beber...». Y Jacques le responde: «No sé lo que son esos principios sino reglas que se prescriben a los demás en favor de uno mismo. Yo pienso de una manera y no podría dejar de obrar de otra».

Estas palabras encierran el corazón del problema: si la voluntad libre es una ilusión, ¿por qué actuamos? ¿Cuál puede ser el sentido de esta acción? Si no somos libres, la razón y la virtud quedan puestas en entredicho. Así lo sostiene Jacques en su parloteo sin fin: «Es que a falta de saber lo que está escrito allá arriba, no nos es dado saber ni lo que queremos ni lo que hacemos, de modo que cada cual sigue su fantasía a la cual llaman razón, o su razón, que no suele ser sino peligrosa fantasía que unas veces sale bien y otras acaba mal». Si la voluntad y la razón son fantasías, ¿qué orientación moral hacia la virtud podemos esperar?

La pregunta por la moral está presente en toda la novela, desde las primeras páginas hasta el final. Si no somos libres, ¿podemos ser seres morales? La respuesta que Kant ofrecerá pocos años después a los dilemas de las filosofías críticas y materialistas será taxativa: solo la libertad radical puede hacernos merecedores de una sanción moral y de una vida sostenida en la idea del Bien y en la acción guiada por el deber. Pero volvamos a la pregunta inicial: ¿de dónde puede venir la libertad radical dentro del orden de la naturaleza? De ninguna parte. Para defender una idea de libertad absoluta hay que restaurar la dualidad de principios (cuerpo/alma, natural/sobrenatural, material/espiritual, necesidad/libertad). Restaurar, aunque sea sin la ayuda de Dios, la teología que los primeros filósofos habían demolido y que los revolucionarios habían convertido en un desafío histórico. Saint-Just proclamaba, durante la Revolución francesa: «la libertad nos condena a la virtud» y Robespierre lo llevó hasta el final. La revolución, como acción radical de interrumpir el curso de las causas, en este caso históricas, era la *performance* de la libertad absoluta y de la acción políticamente virtuosa.

El debate moral, planteado en estos términos, puede parecer hoy superado, pero si actualizamos el lenguaje, la raíz de la cuestión es la

misma: cuando las ciencias y la filosofía contemporáneas nos plantean asumir nuestra condición material y biológica como fuente principal para la comprensión de quiénes somos en relación con el resto de seres no-humanos (naturales y artificiales), ¿qué espacio queda para considerarnos sujetos morales? La delegación del bien hacia una naturaleza autorregulada y equilibrada que los humanos estamos destruyendo y hacia una inteligencia artificial que podría corregir nuestras pulsiones malvadas es la doble imagen que toma actualmente la imposibilidad de relacionar la libertad con la virtud. Invirtiendo a Saint-Just, parecería hoy que la libertad nos ha condenado a la destrucción y a la maldad, y que la única ética que queda, en estos tiempos póstumos, es una ética de la responsabilidad y del cuidado de un daño que ya ha sido infligido para siempre.

La pista de Diderot, con sus personajes erráticos y paradójicos, abre un camino hecho de muchos caminos posibles, que rompe con esta disyuntiva que, todavía hoy, atormenta y no deja vivir a la civilización occidental y a su ideal imposible de libertad. Su posición parece confusa, pero en realidad es mucho más clara y, contra todas las apariencias, más sensata. Nos invita a asumir la contradicción de saber que no somos libres y, *sin embargo*, intervenir, implicarnos. Este *sin embargo* es el lugar de la libertad impertinente.

> La distinción entre un mundo físico y otro moral le parecía totalmente vacío de sentido. Su capitán le había metido en la cabeza todas esas opiniones, sacadas de las lecturas de Spinoza, que había llegado a saberse de memoria. Según tal sistema, pudiera creerse que Jacques ni se alegraba ni se afligía por nada; lo cual, sin embargo, no era cierto: se comportaba más o menos como vos, lector, o como yo. Daba las gracias a su bienhechor para que siguiera portándose bien con él; se encolerizaba contra el hombre injusto, y cuando se le objetaba que parecía entonces un perro mordiendo la piedra que le ha herido, replicaba: «Nada de eso, la piedra mordida por el perro no se corrige, mientras que el hombre injusto cambia con el palo».

El *sin embargo* o el *no obstante* son el adversativo que hace imposible el paso del fatalismo hacia la indiferencia estoica o hacia el relativismo nihilista. Hay un lugar para la acción que nace de esta paradoja, de un sentimiento de injusticia y de una posibilidad de agradecimiento que no

tiene que ver con ninguna idea del bien o del mal, sino que proviene de la relación concreta con las acciones que nos hacen bien y las que nos hacen daño. O, aquello que, buscando palabras cercanas al francés de Diderot, él mismo llama los «benefactores» y los «malhechores», los bondadosos y los malvados.

Es fácil confundir estos sentimientos de agradecimiento o de irritación con las emociones que se derivan del egoísmo o de la utilidad, incluso de su encuentro con el hedonismo. Agradecemos lo que nos conviene y agrada, y nos irrita lo que nos perjudica y nos disgusta. Es posible... pero ¿y qué?, nos preguntaría el impertinente Diderot. En la contingencia y en la confusión de los asuntos humanos, no hay espacio para los valores puros o absolutos. Cualquier juramento que se hace al pie de una roca se deshace en polvo. Por eso, también nosotros somos mudables y transformables. El egoísmo y el placer pueden formar parte de una ética embarrada. Diderot es un educador y no un revolucionario, a la manera de Saint-Just. Es un pensador comprometido, no un moralista. No cree en los comienzos absolutos ni en las finalidades últimas. Desconoce el vicio y la virtud, pero se compromete con las acciones que combaten a los malvados y que pueden corregir los malentendidos y el maltrato que predominan en los comportamientos humanos.

LOS CAMINOS DE LA MEMORIA

Si la materia es un flujo constante de acontecimientos cambiantes y la razón y la voluntad son ilusiones, ¿quién soy yo? O, ¿cómo sé que yo soy yo? Los personajes de Diderot se hacen preguntas semejantes muy a menudo, y las respuestas que encuentran son narrativas o descriptivas. Es decir, no hay una consistencia del yo que no sea la que le da la multiplicidad de los elementos, rasgos constitutivos, encuentros, relaciones y maneras de hacer que lo componen. Por tanto, el yo es una construcción narrativa de la memoria, una actividad de la imaginación, que trabaja con el material sensible de lo vivido. Lejos de una idea sobrenatural de alma o de su

traducción metafísica en la idea de sustancia pensante, lo que nos dice Diderot es que la identidad personal es una elaboración de la materia en su relación con el tiempo. La neurociencia actual no está muy alejada de la poética del yo de Diderot.

La novela *Jacques el fatalista*, con sus dos protagonistas borrosos y sus narraciones abiertas, es la escenografía de este trabajo de la memoria, que va haciendo y deshaciendo sus contornos. Su deriva remite a unas historias del pasado que no tienen comienzo ni irradian un sentido de futuro o de proyecto. Los personajes son lo que les ha ocurrido, sus amores, sus heridas, las batallas o las peleas en que se han visto inmersos. Cada uno es quien es, pero los dos se dejan vivir y, cuando hace falta, se esfuerzan en seguir haciéndolo sin saber adónde van. Junto a ellos, un amplio espectro de personajes –humanos y también animales y objetos– desfilan con sus respectivas singularidades, su diversidad de escalas y sus puntos de vista. El conjunto disonante pero resonante de las múltiples narraciones es la verdadera trama de la temporalidad. La polifonía es la única forma posible de la universalidad.

Hay lectores que se preguntan: ¿es posible que el filósofo más activista de la Ilustración, editor e impulsor de la *Encyclopédie*, no creyera en el progreso? Es una pregunta que inquieta a los amantes de las lecturas lineales y coherentes, que necesitan sentidos únicos y etiquetas cerradas. Diderot no trabajaba ni se implicaba en los asuntos de su tiempo bajo una idea de sentido del progreso histórico. Para él, mucho más cercano al sentir de nuestro tiempo que los historicistas del siglo XIX, cualquier proceso era, inevitablemente, una evolución hacia la decadencia, como las montañas, que se van deshaciendo. Si el orden natural es mutación y destrucción, creación pasajera de formas de vida, a menudo monstruosas, hacia su descomposición, ¿qué tendríamos que esperar nosotros, que no somos nada ajeno a este orden?

El tiempo artificial de la vida social es un simulacro mecánico de repetición, de linealidad, de avance y de orden. Diderot no deposita ninguna esperanza en el tiempo de la naturaleza, como harán Rousseau y los románticos, pero tampoco en el de la institución. Lo único que puede hacer

el trabajo de la memoria es recoser el tiempo deshilachado. De ahí su implicación y su activismo en el campo de las artes, ya sea a través de los oficios, ya sea a través de la creación y de la estética. El Diderot enciclopedista y comprometido con transmitir todos los conocimientos teóricos y prácticos de su tiempo, el Diderot crítico de arte y visitante de exposiciones y de salones y el Diderot que experimenta y teoriza sobre el teatro son diferentes caras de esta apuesta por una artificialidad que, en vez de someter el flujo de la vida a la norma y a la redundancia, sea capaz de hacer de la repetición una imitación de la naturaleza. Nos encontramos, de nuevo, con una paradoja: la *paradoja del comediante* que dará título a uno de sus libros más conocidos. No olvidemos que la naturaleza no contiene, para Diderot, ninguna moral, ningún sentido y, por lo tanto, no ofrece ningún horizonte de salvación. Si el arte del comediante, como dice Diderot, es imitar la naturaleza, lo que nos está invitando a hacer es a encontrar, de manera plenamente consciente, desde el cuerpo y la mente inseparables, la verdad de esta triple falta: ni moral ni sentido ni salvación, como punto de partida para un arte de la vida que solo puede ser una constante e ininterrumpida experimentación.

UNA TEORÍA DIABÓLICA

Si tuviéramos que etiquetar la filosofía de Diderot, podríamos decir que es una filosofía materialista de raíz spinoziana, donde ya no quedará rastro de Dios ni ninguna geometría posible. Spinoza dejó establecido un sistema monista de la sustancia, es decir, la idea más herética de todas: que solo hay una sustancia única y que, por lo tanto, Dios no es sustancialmente diferente de sus criaturas, como tampoco lo es el alma respecto al cuerpo. Esta posición filosófica radical es la que le valió a Spinoza todas las acusaciones de herejía que asolaron su vida y su filosofía, de tal modo que no está claro hasta qué punto Diderot y los materialistas de su tiempo pudieron leer directamente los libros de Spinoza, o si leyeron copias prohibidas y no siempre fieles.

Esta clandestinidad del sistema spinoziano lo emparenta con la otra gran corriente monista de la filosofía occidental, que es el atomismo griego (Leucipo, Demócrito, etcétera) y sus diversas evoluciones materialistas, a través de Epicuro y de Lucrecio. No es casualidad que Marx hiciera su tesis doctoral sobre la filosofía materialista de Epicuro. Los materialistas antiguos fueron, respecto al dualismo platónico, la herejía equivalente a la de los materialistas modernos respecto al dualismo teológico y el idealismo posterior. No es casualidad, tampoco, que el poema del romano Lucrecio, *De rerum natura*, obtuviera una especial resonancia a lo largo del siglo XVIII. Filósofos como D'Holbach o el mismo Diderot recibieron la radicalidad spinoziana a través de las lecturas del poema de Lucrecio y de su actualización a través de la ciencia moderna. La combinación de estos elementos parece un cóctel peligroso, y así lo percibieron los principales poderes políticos y eclesiásticos del momento.

En una breve entrada de la *Encyclopédie*, redactada por el mismo Diderot, leemos la siguiente caracterización de los spinozistas:

> Su principio general es que la materia es sensible, cosa que demuestran con el desarrollo de un huevo, un cuerpo inerte que, mediante el único instrumento del calor gradual, pasa al estado de ser que siente y vive y por el crecimiento de cualquier animal que, en su principio no es más que un punto y que, mediante la asimilación nutritiva de las plantas, es decir, de todas las sustancias que sirven para alimentarse, llega a ser un gran cuerpo que siente y que vive en un espacio amplio. De todo ello concluyen que solo hay materia y que a partir de ella todo puede ser explicado; por lo demás, siguen el viejo spinozismo con todas sus consecuencias.

La geometría spinoziana se ha convertido en biología, el ser como potencia, en un principio vital, y la sustancia, en materia dinámica y cambiante. De Dios, ni palabra. Y de su perfección infinita, tampoco. Por lo tanto, el viaje del materialismo moderno a través de la ciencia de su tiempo nos sitúa en la misma herejía, pero en una concepción de la naturaleza muy diferente de la de Spinoza: ya no hay quietud ni beatitud posibles. Todo es vida y, precisamente por ello, todo es incertidumbre.

De hecho, si leemos bien la novela de Jacques, su fatalismo no tiene nada de tranquilizador ni de previsible. Es un determinismo sin ley, que nos

pone en manos de lo imprevisto. La ciencia contemporánea ha explorado, por diferentes vías físicas y matemáticas, esta doble cara que vincula de manera inseparable el azar y la necesidad. Son dos puntos de vista sobre unos mismos hechos: los que tienen lugar en un sentido abierto de lo posible. La normativización de la historia y de la vida social (económica, política, etcétera) nos ha llevado a entender que solo puede ser necesario lo que puede ser calculado según una ley previsible. Pero tanto Diderot como los atomistas antiguos y los físicos contemporáneos lo que nos dicen es que lo más imprevisible es también lo más necesario.

Esta teoría, como cualquier otra de Diderot, no se deriva de especulaciones abstractas y, todavía menos, de cálculos matemáticos. Impregna todas las vivencias. Que el azar y la necesidad son dos caras de un mismo fatalismo es la vivencia más concreta, más exclusiva y a la vez más repetida del enamoramiento. Cualquiera que se haya enamorado, como Diderot, habrá sentido que el azar más improbable ha producido el acontecimiento más inevitable. Que el «solo podías ser tú» se conjuga con el «cómo puede ser que nos hayamos encontrado». Otra paradoja fatal: la de los enamorados. Escribe Diderot, en una carta presuntamente dirigida a Sophie Volland:

> Si creo que os amo libremente, ¡me equivoco! No es así, de ninguna manera. ¡Qué bello sistema para los ingratos! Me enfurece encontrarme atrapado en una filosofía diabólica que mi espíritu debe aprobar, pero que mi corazón debe desmentir. No puedo aguantar que mis sentimientos por vos y que vuestros sentimientos por mí estén sujetos a cualquier cosa que suceda en el mundo. Poco me falta para hacerme cristiano y así poder prometeros que os amaré en este mundo mientras esté y que os reencontraré y continuaré amándoos en el otro mundo.

Diderot hizo de su vida y de su obra una vocación de amor: ni romántica ni idealizada. Erótica, contradictoria, afectuosa, sexual... Diderot se burla de los gustos del público de su tiempo, sentimentales y pegajosos, y, dirigiéndose a los lectores de la novela, les suelta:

> Todas las novelas, en verso o en prosa, son historias de amor; casi todos los poemas, elegías, églogas, idilios, canciones, epístolas, comedias, tragedias, óperas son historias de amor; casi todas las pinturas y esculturas no son otra cosa que historias de amor. Os estáis nutriendo de

> amor desde que nacisteis y aún no os habéis saciado. Vais a seguir ese régimen por mucho tiempo todavía, hombres y mujeres, grandes y chicos, y no habréis de cansaros.

Contra el sentimentalismo, fatalismo. Diderot no busca hinchar todavía más este régimen sentimental que se va imponiendo. Su vocación de amor es como la del comediante: un arte que se encuentra en el cruce de todas las paradojas de la naturaleza y de la sociedad. Por eso, el sexo es campo de batalla y fuente de conflicto. Natural y social a la vez, es la base sobre la que se establece el dominio de los cuerpos (matrimonio, monogamia, virginidad, etcétera) y, al mismo tiempo, la relación inevitable y al mismo tiempo improbable con lo que somos, sin poder serlo de manera autosuficiente ni plenamente libre. La necesidad y el poder son las coordenadas del amor y del deseo que, *sin embargo*, se obstina en creerse y quererse libre.

MUCHOS AMOS Y UN CRIADO

Jacques es un criado y su amo no tiene nombre. Formalmente, son una pareja narrativa cervantina, pero algo ha pasado. Si Don Quijote no tuviera nombre, ¿cómo leeríamos *Sancho y su amo*? Jacques es quien predica el fatalismo y quien narra, a lo largo de todo el libro, de manera interrumpida e infructuosa, la historia de sus amores. Tiene nombre, vida propia y una teoría, aunque sea prestada. Pero no deja de ser el criado y ya lo era antes de acompañar al amo que no tiene nombre.

Y, *sin embargo*, volvemos al terreno de las paradojas: Jacques lleva la voz cantante y el amo lo sigue. Sus historias, teorías y acciones no solo desmienten la libertad en general sino que desmontan la libertad del amo. La ilusión de la voluntad no deja de ser, sea cual sea la posición social que ocupemos, la ilusión de ser amos de algo, aunque solo sea de nosotros mismos y de nuestro destino. No hay que olvidar que, en esta misma época, filosofías como la de Locke ya están teorizando la nueva realidad social y política del individuo propietario. Es decir, aquel que, más allá de las

estructuras elementales del Antiguo Régimen, es propietario de sí mismo, de su vida y de su libertad.

Lo que la novela hace evidente, es que, viviendo en manos de Jacques, el amo no se posee ni se basta a sí mismo. Muchos estudiosos han querido leer en esta relación un precedente de la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel, quien menciona la novela en algún momento de sus tratados. Pero, más que una dialéctica, que apuntaría a una resolución final, Diderot explora las diferentes caras de la necesidad y de la ausencia de libertad, gracias a la polifonía de las narraciones y a la multiplicidad de los puntos de vista.

La interdependencia solo puede ser igualitaria y recíproca si la pensamos como un concepto abstracto o desde una concepción romántica de la naturaleza. Las dos opciones están volviendo hoy con fuerza porque permiten obviar la verdad de la realidad social. Diderot, con sus juegos literarios, no la olvida. Al contrario, nos recuerda una y otra vez que la realidad social convierte las relaciones de necesidad natural en relaciones de dominación social y política. Por muy materialista y naturalista que pueda ser, Diderot no se engaña ni nos engaña. La interdependencia de los seres y la necesidad que tenemos de la existencia de otros no se puede confundir con las configuraciones sociales de necesidad y dependencia instituidas. ¿Quién necesita a quién y qué relaciones de dominio se establecen a partir de estos vínculos?

Diderot no es un filósofo político en el sentido estricto del término. Se implica y se enreda, incluso con los planes de Catalina II de Rusia, pero no pretende tener la última palabra sobre cómo ni por qué gobernar, que es lo que hacen los filósofos serios desde Platón. Al contrario, cada uno de los personajes que, como una galería de comediantes, desfilan por sus libros da cuerpo y expresión a una crítica del poder. Ante el poder, Diderot es, como Jacques, un impertinente. Encontramos esta insolencia, también, en la conversación *El sobrino de Rameau,* donde el bufón se presenta ante el filósofo como un gusano que sabe que se arrastra pero que se levanta cuando siente que le pisan la cola. Como Jacques ante su amo, el bufón muestra, con su subalternidad consciente, la debilidad y la estupidez de sus

amos, que, además de ricos, son tan estúpidos como para pretender tener el dominio (en todos los sentidos) del pensamiento y de la cultura. No serían nada sin él, y cuando se lo hace entender, lo expulsan de su mesa y de su protección. El mismo Jacques le dice a su amo: «visto que está escrito allá arriba que soy para vos esencial y que yo percibo, yo sé que no podéis prescindir de mí, abusaré de esas prerrogativas todas y cada una de las veces que la ocasión se presente». Como el sobrino de Rameau, pero con más suerte, porque su amo no protesta, no pretende invertir la situación: «Quedémonos como estamos, que así los dos estamos muy bien». Y concluye: «visto que tan imposible le resulta a Jacques ignorar su ascendiente y su fuerza sobre su amo, como a su amo desconocer su debilidad y despojarse de su indulgencia, preciso es que Jacques sea insolente y que, en aras de la buena concordia, su amo no se dé por enterado».

La libertad impertinente es un antídoto contra la ingenuidad naturalista pero también contra el victimismo social. Si la naturaleza es discordia y precariedad, la sociedad es una estrategia para esconder la batalla y legitimar las jerarquías sociales. Imitar la naturaleza no consiste en encontrar un equilibrio espontáneo u orgánico, sino mostrar, como hace Jacques, que los equilibrios artificiales nunca son lo que parecen. Diderot se sumerge en la inteligencia del subalterno hasta encontrar la fuerza de su resistencia. Es el caso de la novela más brutal de este mismo autor: *La religiosa*. Es un texto desnudo y cruel, donde Diderot abandona el humor y los dobles sentidos para mostrarnos la máquina de captura y de tortura que es la sociedad sobre el cuerpo, la vida, el deseo y la mente de una mujer forzada a entrar en un convento. No se trata solamente de denunciar el poder de la Iglesia sino toda la insoportable trama que llegan a formar instituciones que van desde la familia hasta el poder económico y político. Las impertinencias de la joven novicia, sometida al suplicio corporal y mental, no hacen ninguna gracia. Diderot sabe conducirnos hasta donde ya no reina el fatalismo sino el más despiadado autoritarismo.

Dice Suzanne, la protagonista: «Pido ser libre, porque el sacrificio de mi libertad no fue voluntario». La declaración podría parecer contradictoria

con la filosofía fatalista del mismo Diderot pero, precisamente, es su consecuencia más directa. Lo que denuncia Diderot es la violencia de la imposición de una forma de vida que va contra el carácter, deseo o manera de ser de la protagonista, en concreto, y del ser humano, en general. Los monasterios son los vertederos donde abocan los restos de la sociedad para ser destruidos. «Dejad un hombre en el bosque y se convertirá en una bestia; en un claustro, donde la idea de necesidad se una a la de servidumbre, y todavía será peor. De un bosque se puede salir, de un claustro no se sale jamás; en el bosque se es libre, en el claustro, esclavo.» El claustro representa la concentración y la institucionalización de todos los poderes civiles y religiosos, con los cuales no hay margen para ninguna negociación posible. La impertinencia de la libertad tiene que entrar en acción: tras un largo proceso, que anuncia las narraciones kafkianas, solo queda la fuga y poner en riesgo, incluso en riesgo de muerte, una vida que no se deja vivir.

LA FIESTA DE LA INTELIGENCIA

Mientras los tanques rusos entraban en Praga durante la primavera de 1968, Milan Kundera añoraba el fatalismo de Jacques. Da testimonio de ello una década más tarde, cuando recuerda ese momento y, en homenaje a los personajes de Diderot, escribe la obra de teatro *Jacques y su amo*, como una manera de aferrarse a su risa lejana. Explica Kundera que esta añoranza de Jacques lo asaltó cuando se encontró, durante la ocupación, intentando traducir *El idiota*, de Dostoievski, para ganar algún dinero. De golpe, sintió el ahogo de un universo donde, como dice, todo se vuelve sentimiento. Y Jacques apareció entonces como el recuerdo de un mundo donde se podía respirar, reír, pensar y amar. Un recuerdo, por lo tanto, de libertad. Un recuerdo impertinente.

En el ensayo introductorio «La polifonía de la novela», Kundera desarrolla reflexiones muy interesantes sobre los formalismos de *Jacques el fatalista*, su paralelismo de espejos invertidos con *Tristram Shandy* y la

genealogía de un tipo de texto que, en la línea de *Don Quijote*, *Tom Jones*, *Ulises* o *Ferdydurke*, no ha quedado en vía muerta sino todavía por explorar.

Pero, más que su experimentación literaria y narrativa, lo que ha quedado por explorar es, precisamente, esta posibilidad de una sensibilidad que no se confunde con el sentimentalismo. Para Diderot, en el gran magma multiforme y discontinuo de la naturaleza, el único elemento de continuidad entre todas las manifestaciones posibles de la materia es la sensibilidad. Es muy conocida su imagen de la escultura de mármol, a la que atribuye la sensibilidad de la piel femenina, aunque sea, solamente, con una diferencia de grado.

Todos los seres somos sensibles; es decir, con capacidad de recibir y de ser afectados por otros. Lejos de la redención a través del sentimiento, lejos de la salvación a través del amor o, todavía más, lejos de la hiperexcitación del emotivismo contemporáneo, los textos de Diderot son una invitación a hacer de esta sensibilidad el punto de partida de la inteligencia y de la comprensión del juego incierto de la vida. Continúa Kundera, desde el recuerdo: «La sensibilidad es indispensable para el hombre, pero se vuelve temible desde el momento en que se considera un valor, un criterio de verdad o la justificación de un comportamiento». Frente a la tiranía del sentimiento, *Jacques el fatalista* nos invita a una «fiesta de la inteligencia, el humor y la fantasía».

La tiranía del sentimiento domina hoy todos nuestros deseos y nuestros miedos. Cualquier cosa que hayamos sentido adquiere el estatuto de verdad incontestable por el simple hecho de haber sido sentida. Se convierte en el principal argumento para cualquier posición personal, incluso para las decisiones políticas y colectivas. También es la razón de ser y la finalidad de una parte importante de la creación artística y cultural. La tiranía del sentimiento invoca una libertad, la del «yo lo he sentido así», que es una forma de esclavitud y una expresión de dogmatismo. ¿Quién lo puede negar? Pero el valor de este tipo de afirmaciones y sus posibles expresiones rompen, precisamente, con la polifonía narrativa que permite tejer una temporalidad disonante pero resonante. En el sentimentalismo no hay

disonancia ni resonancia, solo una cacofonía de voces que se insultan o un coro de voces que se adulan. Del entusiasmo a la ira, del amor al temor, no hay nada más a compartir que el sentimiento inmediato y supuestamente puro.

La añoranza de Jacques, más que una forma de nostalgia, tiene que convertirse hoy en una nueva invitación a la impertinencia. ¿Qué nos importan los sentimientos de los demás? Queremos sus historias, inconexas, interrumpidas, absurdas, incluso falsas. Queremos poder discutirlas y olvidarlas, repetirlas y modificarlas, reescribirlas y recombinarlas. No queremos el testimonio último de la verdad del corazón sino latidos dispersos capaces de traer el ritmo de la vida más allá de su lamento y de su ombligo. Hacernos libres sabiendo que no somos libres. Hacernos libres de nuestras propias tiranías, con sátira, humor y aceptación de lo imprevisto. Sin resignación, ni tristeza ni ninguna forma de resentimiento. Al final, solo tiene sentido aprender a ser como somos, dice Jacques. Y esto significa saltar con la religiosa por las ventanas de los claustros que clausuran la vida, aunque nos dejemos en ello las piernas y el futuro. Porque el futuro no existe. Si todo está escrito allá arriba, interpretemos nuestro papel hasta el final, una y otra vez, hasta que el público no pueda más, se levante y, antes de que caiga el telón, no quede nadie en la sala.

La loca de la casa

¿Por qué les molesta tanto que Teresa tenga visiones? Esta es la pregunta que más me inquietaba cuando vi la serie *Santa Teresa de Jesús*, protagonizada por Concha Velasco y producida por RTVE en 1984. «Gustáis, desde niña, de fantasías. También lo son esas visiones del Señor. [...] Si nadie sino vos ve lo que veis y no sabéis dar a entender lo que veis, yo digo que es fingimiento. Que es teatro vuestra oración y teatro el silencio en que os dejáis caer tras la oración», le dice el Inquisidor a Teresa en la obra de Juan Mayorga, *La lengua en pedazos*. Una y otra vez, curas, inquisidores y autoridades eclesiásticas varias le reprochan a Teresa que pretenda haber tenido visiones, y achacan esta pretensión a su vanidad o a su carácter de mujer lectora, enfermiza y fantasiosa. Realmente les molesta. ¿Por qué? Para quienes tenemos una formación religiosa general, más cultural que basada en la fe, nos puede resultar extraña esta molestia. La historia del cristianismo está plagada de visiones y de visionarios, tanto en el Antiguo Testamento como en el Evangelio, tanto en las vidas de los santos como en la geografía de los peregrinajes y demás formas de congregación religiosa. Entonces, ¿por qué Teresa no puede ver? ¿Por qué sus visiones solo pueden ser ilusión, teatro y fantasía?

CORTAR CEBOLLAS NUBLA LA VISIÓN

Cortar cebollas hace asomar lágrimas en los ojos de quien no llora. Nunca sabemos qué lágrimas lloran realmente en nuestros ojos. En los asuntos del cuerpo, ¿quién sabe la verdad? ¿Hay lágrimas sin llanto y llantos sin dolor?

Llorar sin sentir pena es derramar lágrimas de cocodrilo, dice el lenguaje común. Siempre me he preguntado por qué a los pobres cocodrilos les adjudicamos lágrimas sin pena, cuando la hipocresía es un asunto humano. Al igual que las penas ahogadas bajo la contención, que también son demasiado humanas. Los hombres no lloran, a no ser que sean futbolistas en una rueda de prensa. Las amantes no lloran en público a sus amores ilegítimos. Asoman lágrimas en nuestros ojos y pedimos perdón. Tampoco hay que llorar la humillación, porque esas lágrimas nos hacen más humillables. Los actores y las actrices aprenden a llorar. Quizá es la técnica de interpretación que más nos admira a quienes no nos dedicamos a ella. Nos preguntamos, ¿llora *de verdad*? Pero ¿qué sería llorar de verdad?

Cortar cebollas nos muestra que la verdad está muy lejos de ser evidente y que el cuerpo tiene muchas maneras de mostrar su verdad. Quizá por eso hay que ponerle límites y candados, códigos de interpretación y de comportamiento. El cuerpo no es o verdad o mentira. Tiene muchas verdades y hay que saberlas contextualizar, enmarcar, acompañar... O arriesgarnos a que nos descontextualicen y nos extravíen.

Quedémonos en los ojos: se humedecen cortando cebollas o ante la pérdida del ser más querido. Qué arbitrio tan insolente, que las lágrimas sirvan tanto para una verdura vulgar como para el amor más alto. Por eso la cultura ha inventado otros ojos a los que poder atribuir virtudes más justas y más certeras: los ojos del alma, los ojos de la razón, el ojo de Dios... ojos para mirar o ser mirados, más allá de la inmediatez de los efluvios que emanan de las hortalizas y de las emociones más engañosas. ¿Han llorado alguna vez los ojos del alma, los ojos de la mente o el gran ojo de Dios? Jesús lloró la muerte de su amigo Lázaro. Pero era un Dios hecho carne, una divinidad frágil mientras fue humano e hijo de humana.

El Inquisidor corta cebollas en la obra de Juan Mayorga. Y mientras lo hace, le exige a Teresa que le revele su verdad. Su verdad más vergonzosa, aquella que la hará indigna, ante sí misma, de las casas que ha fundado. No quiere cerrarle las fundaciones, porque tiene el poder de hacerlo. Sería demasiado fácil imponerse. Quiere que lo haga ella misma ante la visión de su inadecuación. No sabemos si, cortando cebollas, los ojos de Teresa se

irritan. Lo que el Inquisidor no consigue que se irriten son ni su ánimo ni su conciencia. Y esto es así porque Teresa no tiene miedo a ver. Al contrario: «Dándome a ver por vista de ojo de qué me libra su misericordia, me enseñó a perder el miedo en esta vida». Los ojos del alma no luchan contra los del cuerpo. Las visiones son inseparablemente percepciones e imaginaciones. Contra el dualismo que contrapone el alma al cuerpo y que no inventó el cristianismo sino que ya encontramos en Platón y, antes de Platón, en religiones más antiguas como el orfismo, Teresa siente que el cuerpo también tiene que ser morada de Dios, tan imperfecto y precario como es. O precisamente por ello.

PLAGA DE FANTASMAS

Teresa de Ávila no solo tenía visiones. Leía demasiado. Había leído novelas de caballerías de pequeña y de joven en su casa, en una familia de lectores y, lo que es peor, de lectoras. Y seguía leyendo sin disimulo y sin miedo a la represión a lo largo de su vida de monja. «En libros he encontrado el consuelo que no me dan las gentes.» ¿En qué puede consistir este consuelo?

Hay consuelos complacientes, que son aquellos que consisten en que alguien nos diga lo que más gusto nos da escuchar. Son consuelos baratos y de poco recorrido, propios de aduladores y de almas cobardes. ¿Qué consuelo puede encontrar Teresa en las lecturas, que no le den las gentes? Se trata de los consuelos de la imaginación, que no son los de la adulación sino todo lo contrario. Mientras que la adulación confirma lo que creemos que somos, imaginar es hacer presente lo ausente: lo acontecido y lo recordado, las ficciones contadas, escritas o leídas, las proyecciones o los desvíos... La imaginación enlaza y abraza lo que es y lo que no es. Compartir imaginaciones consuela porque amplían el mundo sin encubrir con engaños la miseria.

Se le atribuye a Teresa de Jesús la expresión de que la imaginación es la loca de la casa, aunque no es literalmente suya. En sus textos, ella se refiere a la imaginación con imágenes simpáticas y amables, como mariposítas

nocturnas, inoportunas y desasosegadas, o lagartijillas que se cuelan, ágiles y sigilosas, entre rendijas. En el mismo siglo XVI en que Teresa leía y escribía sus visiones, el científico aragonés Miguel Servet sostenía que las imaginaciones estaban propiciadas por «espíritus animales», que transitaban entre el corazón y el cerebro, y que encendían tanto la sangre como los huecos del pensamiento. Para los que llevan el orden de la casa, las imaginaciones, lagartijillas o espíritus animales solo pueden acabar siendo una plaga de fantasmas. Es obvio que estos fantasmas no siempre nos consuelan ni nos llevan a donde más nos gustaría, pues nos inundan de temores y de esperanzas que alteran nuestro ánimo, de emociones y de pasiones que perturban nuestras orientaciones, y de ensoñaciones que pueden alimentar tanto el entusiasmo como la melancolía. Pero ¿hasta qué punto es la imaginación un obstáculo o un peligro para el conocimiento verdadero?

La imaginación mueve el alma porque es cuerpo y es alma al mismo tiempo. Este es su poder y este es, también, su peligro. Peligrosa no solo por lo que ve sino por lo que hace. Boecio, en *La consolación de la filosofía*, ya consideraba que el temor, la alegría, el dolor y la esperanza eran las manifestaciones corporales de los movimientos del alma, canalizados por la imaginación. Esta mariposita nocturna no solo desordena los pensamientos, pues, sino que los entremezcla con los impulsos corporales, con las sensaciones y con las pasiones.

Por eso, cualquier posición dualista tiene que combatirla, anularla o reducir su función a la de un vehículo dirigido a buen puerto, que es el que solo el entendimiento y la voluntad pueden establecer. La historia de la imaginación en Occidente es tan potente como desgraciada. Los filósofos, de Platón a Descartes y más allá, son hábiles e implacables diseccionadores del alma y del cuerpo. Lo que queda entremedio se les pierde, lo expulsan o lo condenan. Del mismo modo, también lo son los teólogos ordenadores de los asuntos espirituales, siempre alejados y temerosos de los trajines del cuerpo, sus bajezas, sus necesidades y sus tentaciones. Y actualmente, la neurociencia sigue debatiéndose ante el viejo dilema sobre si el cerebro

(cuerpo) coincide plenamente con la mente (alma) o si son dimensiones distintas e irreconciliables de una misma actividad.

Platón estableció esa vieja metáfora de que el cuerpo, pesado, enfermizo y mortal, solo podía ser la cárcel de las aspiraciones del alma. Esa imagen ha continuado entre nosotros en muchas formas, como encarnaciones y reencarnaciones, pero también desde la sospecha de que nada de lo que viene directamente del cuerpo puede ser un buen punto de partida para la verdad, ni siquiera para la verdad científica. Los engaños del cuerpo deben ser conjurados, y por eso debe serlo, también, la imaginación: demasiado corporal, más allá de lo corporal, y por eso mismo, aún más peligrosa. Un alma imaginativa, más allá de la infancia o de la ociosidad artística, ¿no es un espíritu en desorden? Pero Teresa tiene una respuesta para el Inquisidor: «A veces se llama desorden a lo que es espíritu».

EL ESPÍRITU EN DESORDEN

El Inquisidor continúa cortando cebollas. Teresa se ha sumado a la tarea. Cortar cebollas es una acción metódica, rectilínea, sistemática. Parece lejos del desorden pero, como sabemos, nubla la visión y engaña. Alguien podría entrar en la cocina y preguntar, con un sobresalto: «¿estás llorando?». El sobresalto, siempre al acecho, hace que un espíritu desordenado sea un hogar también desordenado para las ideas y los comportamientos rectos (no rectilíneos). Y sobre tal vida no puede fundarse casa alguna que no sea, en el fondo y en sus fundamentos, una casa de locas.

Este es el mensaje del insistente Inquisidor, el mensaje que no quiere imponer sino con el que quiere convencer, y por lo tanto rendir, a Teresa y a su firme voluntad. Y este es, también, el mensaje de toda la filosofía y de toda la teología que han dominado la cultura occidental. ¿Cuántos herejes tenían demasiada imaginación? ¿A cuántas brujas quemaron en la hoguera por sus visiones y por sus pasiones? ¿Puede Teresa mantener su pulso de lectora, escritora y fundadora de conventos descalzos sin renunciar al

impulso de la imaginación, a la pasión de las visiones y al consuelo de las lecturas?

Las *moradas* teresianas son una vía de ascenso y de conocimiento, pero no necesitan desechar nada, como la buena cocina. Los pellejos también se comen o dan buen sabor a manjares más nobles. El alma tiene un castillo interior, pero no necesariamente superior. Acoge y ordena, a su manera, lo vivido en distintas estancias, pasillos y entornos, aunque se cuelen en ellos las mariposítas y las lagartijillas. ¿Por qué no puede haber para ellas un lugar en el gran castillo del alma? ¿Por qué no puede ser el alma, a su vez, cuerpo?

La mística es «el disfraz que toma la subversión». El Inquisidor insiste y ya hemos pasado del error al engaño, de la ilusión al disfraz. El teatro de Teresa no es un juego. Es teatro porque es, deliberadamente, un disfraz para la subversión. No solo está engañada, por ser voluble, caprichosa y mujer, una «mariposa cargada de cadenas», sino que es ella misma quien engaña a quienes, inocentemente, la siguen, y ante quienes se muestra ignorante de su mala intención. Ha llegado el momento de la acusación. No hay inquisidor sin acusación, ni acusación que no tenga un inquisidor detrás, aunque se presente con palabras amigables y tolerantes. La acusación hace, del desorden, subversión. De la incongruencia, peligrosa contradicción.

LA AMIGA DE LAS PARADOJAS

Si la imaginación produce visiones que son alma y cuerpo a la vez, es porque ella misma no es reducible al principio de no contradicción. Si le preguntáramos: imaginación, dime, ¿mis visiones son corporales o espirituales?, no podría respondernos de una sola manera y, con su duda, desbarataría todo nuestro sistema de dualidades y el principio mismo de no contradicción, que es la base de la metafísica y de la lógica occidentales. Y con ellas, es también la base de nuestra ética (¿el bien o el mal?), de nuestras leyes (¿legal o ilegal, inocente o culpable?), de nuestra ciencia (¿verdadero o falso?) y de nuestras identidades (¿de los nuestros o de los

otros?). La imaginación puede atravesar cada una de estas dualidades y enlazarlas en imágenes y sensaciones más complejas. Su expresión más feliz es la paradoja.

«Sois amiga de paradojas, como suelen serlo los de hablar torcido. Vuestros escritos están llenos de ellas, y de imágenes cifradas. «Muero porque no muero.» «Castillo interior.» «Cuánto gustáis de esconderos bajo ese decir misterioso que llaman alegoría.» La acusación del Inquisidor va tomando forma. Subversión es hablar torcido, amar las paradojas y las alegorías. Todo se juega en el lenguaje, finalmente. De los ojos a la boca, las visiones y su desorden toman cuerpo en la lengua que se atreve a decirlas. Es esa lengua en pedazos que no obedece a ningún orden establecido de lo decible. Lengua cortada por el espasmo de la enfermedad, cortada por el dolor de «un espíritu que corta el cuerpo» y por un amor que la hiere y la enciende: «Ni puede la palabra recoger tanto amor, pues, como fuego que arde demasiado, no cabe a la palabra contener la llama». ¿Qué dice entonces? «La lengua está en pedazos y es solo el amor el que habla.»

En la lengua del amor, la paradoja no es un juego lógico ni una figura retórica. Su desorden es su razón de ser. Y es que, en el amor, el otro no es otro, pero tampoco una es una misma. ¿Quién es una cuando ama? «No soy yo», dice el amante cuando siente que ama. El Inquisidor había iniciado la conversación con Teresa con una pregunta: «¿Fingís inocencia o es ignorancia de quién sois?». Es la pregunta de quien tiene los ojos secos y la lengua lisa, porque nunca ha hablado con los cortes del amor. Con los hombres de ojos secos y de lengua lisa, mejor callar y seguir cortando cebollas.

Un minuto del tejido del tiempo

¿Se puede decir la verdad sin mentir? No sé si Albert Camus se hizo nunca esta pregunta exactamente, pero la lectura de sus textos, sean novelas, piezas de teatro o ensayos, nos obliga a hacérsela y a hacérnosla. Todos sus textos son la expresión de una pugna por la verdad contra la mentira. Pero este dualismo sería demasiado simple si siempre supiéramos dónde empieza y dónde acaba la verdad, y hasta dónde nos amenaza el peligro de la mentira. Si Camus no es un ideólogo sino un filósofo es porque sabe que incluso en la voluntad más firme de sinceridad se aloja la sombra de la mentira. No hay inmunidad al peligro moral y político que esta sombra supone, ya sea para el artista, ya sea para el pueblo que lucha, a no ser que se haga un ejercicio de reflexión y de duda permanente sobre uno mismo.

En los años de la Resistencia, durante la ocupación alemana, a través de sus editoriales en la revista *Combat*, Camus sentencia: «Para todos nosotros ahora no hay ya sino una guerra, que es la de la verdad. Durante largos años aún nos sentiremos débiles en la mentira y no sabremos hallar la fuerza sino en la cruda luz de la sinceridad» (6 de octubre de 1944). En ese contexto, para decir la verdad «Basta con que os digáis que a él [al combate] aportamos todos juntos esa magna fuerza de los oprimidos que es la solidaridad en el sufrimiento. Es esa fuerza la que, a su vez, matará la mentira, y nuestra común esperanza es que conservará entonces suficiente empuje para dar vida a una verdad nueva y a una Francia nueva» (marzo de 1944). La mentira es la alteración del lenguaje, cuando no nos deja encontrar las palabras justas. Frente a ella, una parte fundamental del

combate es reinventar el diccionario. Volver a nombrar. Disputar las palabras cuando entran en crisis.

En el otro extremo de su experiencia como intelectual, cuando se ve proyectado al mundo como merecedor del premio Nobel, proclama: «el arte es un lujo mentiroso». Pronuncia estas palabras en el año 1957. No son parte del famoso discurso de recogida del premio Nobel sino el argumento principal de unas conferencias que dio esos mismos días en la Universidad de Upsala, bajo el título «El artista y su tiempo». Todavía un año después, escribe en el prefacio de la reedición de sus ensayos juveniles, *El revés y el derecho:* «No me gustan las trampas». Es como si se repitiera a sí mismo que la tentación del engaño siempre está presente y que, por lo tanto, la persistencia en la pregunta por la verdad no puede ser abandonada. ¿Cuál es la verdad del artista? Con Camus, esto implica ir más allá: ¿cuál es la verdad de cualquiera de nosotros, cuando intentamos compartir nuestra existencia, darle voz y ponerla en palabras?

En la línea de pensamiento abierta por Nietzsche, Camus sospecha que la aspiración a la verdad tiene sus trampas porque puede ser la puerta hacia el engaño de la moral, que pretende corregir las pasiones y legitimar una vida ejemplar ante los otros. Comportarse moralmente es consolador, pero no siempre es honesto. Comportarse moralmente es consolador, pero no siempre es políticamente efectivo. La obra *Los justos* nos sitúa dramáticamente en este dilema. Se ha acusado y despreciado a Camus por moralista, pero lo que hace con su obra y con su vida es abrir una falla en el sistema del bien y de la verdad: esta falla puede hallarse en sus narraciones en la sombra de una tumba o en el tallo de una flor guardada entre las páginas de un libro, tras el paseo de unos enamorados. No se trata de poseer el bien ni la verdad, sino de estar en el mundo, asumiendo todas sus consecuencias. De lo que se trata es de dar una medida a la desmesura de nuestro tiempo. Una mujer visita su propia tumba en el último ensayo de *El revés y el derecho.* Podemos asistir a nuestra muerte o a nuestro propio nacimiento. «Lo que cuenta es estar ahí de verdad y entonces todo está incluido.»

Camus duda a menudo de si seguir escribiendo, y se pregunta si se está dejando tomar por la vanidad del escritor que ya cuenta con el reconocimiento de una obra y por los aplausos de los estrenos de teatro donde «las soledades reúnen a aquellos a quienes la sociedad separa». No se considera un escritor sino, como escribe en el prefacio de la reedición de sus primeros escritos, un aprendiz. Ser algo es poder dudar de lo que somos, porque solamente esta duda interrumpe la prisa de vivir y deshace la telaraña de los halagos. No poseerse a sí mismo es la condición para encontrar el ritmo tentativo de nuestros primeros pasos, como pueden ser unos primeros escritos de juventud cargados de retórica y de «cosas que no se hacen». Albert Camus reedita por primera vez sus primeros y tentativos escritos tras recibir el Nobel, porque se permite no tener vergüenza de sí mismo y no se esconde en el panteón de la alta literatura ni de sus lujosos ornamentos.

«El arte es un lujo mentiroso», también, porque participar en el sistema público y cultural es alimentar la mentira que sostiene al poder y sus representaciones. Camus, el niño pobre de las calles de Argel, huérfano de padre, hijo de mujeres migrantes, no se deja deslumbrar por su propio éxito. Camus no solo escribe sino que es hombre de teatro y ha pisado los escenarios: sabe muy bien que diciendo la verdad, alimentamos la mentira. Por eso su obra nos enseña a comprenderlo sin caer en el cinismo. Conoce la calidez de los aplausos y no los rechaza. También conoce la dureza del anonimato y de la pobreza, y no la niega pero tampoco la idealiza. Sabe que la sociedad es el resultado de un aplauso fatigado e indiferente que alaba o abuchea a sus títeres al azar. La celebridad, como dirá en las conferencias de Upsala, «es ser admirado o detestado sin haber sido leído».

Ante la adulación y el desprecio de la sociedad, ¿tiene sentido querer hablar a todos y para todos? Si la verdad del pueblo que lucha se medía en la necesidad de un único combate, la verdad del artista es más compleja y se encuentra, dice Camus, en la dosis exacta entre el deseo de realidad y el rechazo hacia esa misma realidad. Ese es el sentido de la medida que puede acoger la desmesura del mundo. La verdad del artista no está en una voluntad de transparencia o de sinceridad frente al mundo, sino en esta

tensión paradójica entre el deseo y el rechazo, que atraviesa cualquier vida que sea consciente de sí misma y del mundo en el que han tenido lugar su nacimiento y su muerte. Amar la vida es poder visitar la propia tumba, como en el cuento, así como querer estar en el mundo es, también, rechazarlo desesperadamente. No es posible decir la realidad sin rechazarla: solo así es posible decir la verdad sin mentir. Cualquier palabra es, entonces, la expresión de un combate. Un combate, como siempre puntualizará Camus, sin ejércitos regulares ni patrias. El objetivo de este combate no es la posesión ni la destrucción. Su objetivo es la comprensión.

Comprender es un verbo que hizo fortuna en la filosofía y la literatura del siglo XX, desde Heidegger, que hizo de la comprensión el rasgo principal de la existencia auténtica, hasta la hermenéutica, que la entiende como la relación con el hilo invisible de la tradición. También propuestas literarias como la del prolífico Simenon, que acompaña como una sombra atenta la filosofía de la misma época que Camus, proponen una manera de atender a los hechos más oscuros de la vida de los otros bajo una sola condición: comprender no es juzgar. La valentía de la ética es no refugiarse en la moral. La filosofía alemana, después de la experiencia del Holocausto, se preguntará, también, con dolor: ¿es posible comprender sin legitimar? ¿Es posible decir el mal sin incorporarlo a una estructura de sentido? Y si no lo nombramos, ¿no estamos, ya, salvándolo? De ahí la escritura del cuerpo herido de Adorno, en *Dialéctica negativa*, o el escándalo que provocaron las crónicas de Hannah Arendt sobre el juicio de Eichmann.

Camus toma parte, con su escritura situada entre historias e ideas, en este debate. Para él, comprender no es justificar la superioridad de una forma de vida sobre otras sino, como dirá en Upsala, «advocar por la criatura viviente». Ser el abogado de lo vivo es el ejercicio de una comprensión que encuentra una verdad de la que nadie se puede apropiar, ni siquiera el artista. Si la verdad pretende ser eterna, la comprensión siempre pasa de largo: solo es un minuto en el tejido del tiempo.

Proponer una comprensión que no juzga ni se engaña, que no legitima pero tampoco complace es, finalmente, la única libertad que se puede permitir el artista. Frente al lujo mentiroso, pues, la pobreza de una libertad

limitada. Una libertad impertinente. Ni el artista ni ninguno de nosotros hará nunca lo que quiere, porque ni el más rico de los hombres es dueño de su voluntad. Decir la verdad es hacerse libre para encontrar los propios límites y aquellos que compartimos con los otros: los límites de la vida y la muerte, del nacimiento y la tumba, pero también los límites de lo intolerable, que desencadenan la rebelión e interrumpen la mentira del mundo.

En Upsala, Camus invitaba a su auditorio de 1957 a alegrarse de haber visto morir a una Europa mentirosa y confortable, confrontada a sus verdades crueles. Las verdades crueles no han dejado de sucederse y vivimos en un cementerio donde no hay mujeres que visitan sus tumbas sino zombis que defienden el perímetro cada vez más putrefacto de unos mausoleos sin flores. La verdad del artista, como la verdad de cualquier persona, puede ser cruel, pobre y limitada. Pero no puede ser ni cínica ni moralmente complaciente. Esta es la ética radical de Camus. No hay salvación ni del derecho ni del revés, ni a un lado ni al otro. Como escribió cuando volvía, con ternura, a la imperfección de sus primeros escritos: «No busquemos la puerta o la salida, más que contra el muro contra el cual vivimos».

Dormir para resistir

És quan somio,
que omplo jo la meva ombra

CARLES RIBA,
dedicado a J. V. Foix

Hay días largos, de noches cortas, que acaban pareciendo una ensoñación. El cuerpo hormiguea, los ojos escuecen y las vivencias se enredan, próximas y distantes a la vez, como en los sueños de los que nunca estamos seguros de haber salido del todo. Acudo a ver *Le voci di dentro*, del dramaturgo napolitano Eduardo de Filippo. El actor italiano Toni Servillo y su hermano Peppe son un reclamo para un público expectante. Fuera, en las calles de Girona, ha llegado el frío sin avisar y llueve, como en un inesperado viaje de invierno, a pesar de que estamos a principios de octubre. En el escenario, dos familias vecinas ven su vida convertida en una pesadilla a causa de un sueño que uno de los protagonistas ha confundido con la realidad y que le induce a acusar a sus vecinos de un asesinato.

En internet se puede encontrar el texto de la obra, su trama, el análisis de los personajes y fotografías de su autor. Se explica el sueño del protagonista y las consecuencias que tiene sobre sus vecinos. Se puede leer la relación de esta pieza con la tradición literaria y filosófica acerca de las fronteras borrosas entre el sueño y la vigilia, el sueño y la realidad. Incluso buscando un poco, se puede encontrar la versión televisiva que el propio Eduardo de Filippo dirigió y representó en 1978 para la Rai.

Pero, más allá de la narración y de la información, esta obra tiene algo inquietante: muestra la crisis del sueño en una comunidad de personas –

familiares, vecinos– que declaran insistentemente que no pueden dormir. Uno tras otro, a primera hora de la mañana, afirman que no han dormido, que no han podido coger el sueño, que duermen cada vez menos y peor. Expresan el deseo de dormir como un lujo perdido, como un privilegio de unos pocos afortunados. Excepto un personaje secundario, el portero, a quien no le afecta nada de lo que pasará y que al final de la obra afirma que está tan cansado por la noche como para dormir sin «hacer un sueño» (los italianos tienen la bonita expresión de *fare un sogno* para decir *soñar*), el resto ya no descansan. Solo recuerda haber soñado de pequeño, sueños tan maravillosos que le parecían espectáculos de opereta, y deseaba seguir durmiendo para volver a ellos y que continuara la función. Si no dormimos, ¿cómo sabremos si hemos soñado? ¿Cómo distinguir el sueño de la vigilia en una sociedad que no puede dormir? ¿Solo queda el recuerdo del espectáculo?

En la Italia surgida de la Segunda Guerra Mundial, estos personajes representan el inicio de la sociedad del malestar. Una sociedad ensordecida, donde ya nadie escucha ni acoge a nadie. Zi' Nicola, el tío de los hermanos Saporito, protagonistas de la obra, ha dejado de hablar porque ya nadie escucha. Se comunica escupiendo por la ventana y utiliza una especie de código morse hecho de petardos, que solo su sobrino Alberto puede entender. Para despedirse, el viejo enmudecido anuncia su muerte encendiendo una bengala verde. Estamos en una sociedad de la sospecha, donde nadie se fía de nadie. Una sociedad sin horizontes donde solo queda el presente eterno de la pobreza, para unos, y el tiempo amenazador de un bienestar conseguido vergonzosamente, para otros. La guerra ha terminado, pero no la amenaza que somos todos hacia todos, entre familias, entre hermanos, e incluso cada uno hacia sí mismo. «Muertos, todo está lleno de muertos», dice el actor Toni Servillo, y el teatro rompe a reír, porque los italianos tienen la gracia de hacer comedia sin perder profundidad ni radicalidad. Todo está lleno de muertos que golpean las puertas cuando oscurece y de gusanos que acechan los pocos sueños que podremos arrancar a la noche. Ya no podremos dormir.

Esta dificultad para dormir, esta vigilia que no es la de las conciencias despiertas sino la de un incansable malestar, es el nuevo recurso, la última grieta por la que el miedo y la dominación se infiltran hasta los rincones más escondidos de nuestras vidas. La ambigüedad del sueño, donde pasan cosas que escapan al control de la conciencia, tiene que ser reconducida a la transparencia de la comunicación y de su rentabilidad.

Esto es lo que afirma el pensador Johan Crary en su libro *24/7* (Verso, 2013), es decir: veinticuatro horas, siete días a la semana. Crary es contundente: el sueño era el último bastión que le quedaba al capitalismo para colonizar nuestras vidas e incorporar cada uno de sus momentos al tiempo continuo de la producción, del consumo y de la comunicación. Dormir es un obstáculo porque descansar es desconectar para soñar, retirarse para interrumpir y aplazar la exposición continua a una movilización sin reposo, a una visibilidad sin sombra y al flujo continuo de la interactividad.

El malestar de la Europa de la Segunda Guerra Mundial, todavía inquietante, equívoco y lleno de muertos, actualmente se ha canalizado hacia la disponibilidad sin descanso, lisa y superficial, de la pantalla global. La falta de sueño ha perdido peligrosidad y ha ganado rentabilidad. Volver a aprender a dormir sería, pues, un acto de resistencia a la captura de la atención y a la explotación integral de la vida. Dormir para interrumpir, dormir para poder soñar, dormir para dejar de ser y para perder los contornos del yo, dormir, en definitiva, para sabotear la máquina de producir beneficio no solo a partir del trabajo, cada vez más escaso e innecesario, sino del conjunto de nuestra actividad.

Pero Crary va más allá y ofrece otra explicación de la peligrosidad de los cuerpos que duermen: «Dormir es una de las pocas experiencias que quedan en que, conscientemente o no, nos abandonamos al cuidado de los otros. Por muy solitario y privado que pueda parecer alguien cuando duerme, todavía no está separado de las tramas de apoyo mutuo y de la confianza, por estropeados que puedan estar estos vínculos». Y añade Crary: «en la despersonalización del sueño, quien duerme habita un mundo común». Por eso los niños todavía saben dormir y observar su sueño

transmite la paz de quien se sabe en manos de otros. La imposibilidad del sueño es, por lo tanto, la imposibilidad de un mundo común donde poder descansar y abandonarse. Cuando cada uno se juega solo su conexión con el mundo, cuando cada uno se juega solo su éxito y su fracaso, cuando la vida es un juego de oportunidades en el que cada cual gana o pierde la partida de su vida contra los demás, no puede haber reposo.

En la obra de De Filippo, situada todavía bajo la sombra de la Segunda Guerra Mundial, ya no queda espacio de confianza entre nadie ni para nadie. Pero mientras río y sufro viéndola en el teatro de Girona, entiendo que no se limita a hacer un análisis del pasado inmediato sino que ofrece un mensaje de futuro a la sociedad que está naciendo. Por eso volvemos a ver hoy *Le voci di dentro* y nos sigue hablando, con sus silencios, sus equívocos y sus petardos, tan incomprensibles como explícitos. La sombra del asesinato, soñado o imaginado, íntimo o colectivo, es la amenaza que sostiene un vínculo basado en el miedo y no en la confianza, en la sospecha y no en el descanso. Cuando Alberto lanza sobre la comunidad de vecinos su sospecha soñada, la familia entera estalla en una guerra de acusaciones y de recriminaciones de todos contra todos. ¿De quién son estas voces acusatorias sino de una sociedad que ya no puede descansar sobre sí misma? «Asesinos, sois todos asesinos», les espeta Alberto, el acusador soñador, cuando descubre la verdad: que el más terrible asesinato es la acusación y la sospecha de unos hacia otros. «Sin la estima se puede llegar al delito.»

Le voci di dentro acaba con el silencio de dos hermanos mirándose fijamente un largo rato, uno a cada lado del escenario, hasta que uno de los dos se tumba (¿muerto?, ¿dormido?) en la silla. Incluso entre los dos hermanos protagonistas ha habido un intento de traición: el hermano de Alberto aprovecha la confusión provocada por el sueño para intentar vender todo el material de alquiler para fiestas populares que comparte con él. El tío de los petardos ya tampoco puede hablar, porque ha muerto mientras tanto. Era el que lo sabía todo y ya había abandonado toda esperanza. «Ya no nos podemos comprender.»

No ha habido reparación ni reconciliación, la obra no ofrece consuelo, pero aquella figura en reposo es una extraña señal: descansa, porque a pesar de la herida y de la traición del vínculo, el hermano no lo ha abandonado, no ha dejado de observarlo, de escucharlo y, podemos imaginar, de amarlo. Un mundo común no es un mundo feliz, armónico y reconciliado. Es un mundo en el que el sufrimiento puede dormir dentro de nosotros. Donde el miedo se puede tumbar, también, como una sombra que nos envuelve. Un mundo en el que los cuerpos que duermen no dejan de estar separados pero se saben, de algún modo, entrelazados por una respiración que los acompasa. Reencuentro hoy las palabras con las que el propio Eduardo de Filippo describió, en 1948, este final:

> Los dos hermanos se quedan solos, uno frente al otro. Alberto sentado a la mesa, en primer plano a la izquierda, con la cabeza apoyada sobre los brazos. Carlo, desplomado en una silla al final de la habitación. Tras una breve pausa, Alberto levanta la cabeza lentamente y, con una mirada de lástima, busca a su hermano. Después de mirarlo un rato, para no echarse a llorar, con un gesto de desesperación aprieta con fuerza las manos abiertas sobre su rostro. Desde la ventana del fondo, el sol corta de pronto el aire viciado de la gran sala y, compasivamente, vivifica a las exiguas figuras de los dos hermanos y esas pobres y destartaladas sillas, que, a pesar de todo, aún serán usadas en las ahora apagadas fiestas y celebraciones de los pobres callejones napolitanos.

FIN

Activar el pensamiento

Para poder pensar, hay que activar el pensamiento. Los viejos filósofos, los más antiguos, ya lo sabían y lo practicaban a conciencia, pero, bajo la dictadura del procedimentalismo académico, tecnocrático y mediático actual, parece haber sido olvidado. Pensar no es ejecutar bien un determinado procedimiento, ni aplicar adecuadamente unos formalismos sino ir al encuentro de unos problemas para los que no disponemos de fórmulas previas. Son los problemas mismos los que activan los elementos, los materiales, los afectos, los conceptos y las historias desde donde podremos pensarlos, elaborarlos y atravesarlos. Pero si no hay problema, si no hay interrupción del sentido común y de su abanico de posibilidades, el pensamiento no se activa. No hay pensamiento.

Esto es lo que dicen y hacen los escritos de la filósofa norteamericana Wendy Brown todo el tiempo: activar el pensamiento, es decir, ir al encuentro de problemas inacabados, de rupturas e interrupciones formales y narrativas que necesitan ser pensadas sin reproducir esquemas disponibles. Para ello hace falta humildad, ya que hay que acercarse a lo que no se sabe sin sacar soluciones mágicas de la chistera. Hace falta valentía, también, para renunciar al reconocimiento fácil, a los dogmas establecidos y a las etiquetas académicas y políticas más rentables.

LA CRISIS DE LA TEORÍA

Wendy Brown parte de una doble crisis: la crisis del pensamiento crítico y la crisis de la teoría revolucionaria. Lejos de retomar las narraciones que

marcaron el tono filosófico y político de finales del siglo XX y que sometieron casi todo lo pensable a la condena del *fin* (fin de la política, fin de la historia, fin del pensamiento crítico, etcétera), Wendy Brown se sitúa en la potencia de lo inacabado. ¿Qué hay en las experiencias del pensamiento de Nietzsche, Foucault, Marx, Freud, Benjamin, Derrida o tantos otros que pueda servirnos para pensarnos políticamente hoy? Muchos de los ensayos de Wendy Brown avanzan, a partir de esta pregunta, al ritmo y al paso de una exploradora. No asume el rol de juez, tantas veces convocado por el pensamiento crítico, sino que Brown nos lleva de un texto a otro siguiendo el hilo de sus preguntas. Creo que pocas veces he leído unos ensayos tan cargados de preguntas. Al principio resulta inquietante, incluso impúdico. La autora no tiene ningún reparo en compartir las preguntas que movilizan su pensamiento y su escritura y, lo que es más, no tiene ningún pudor en dejar muchas de ellas sin respuesta clara. De nuevo: activar el pensamiento es adentrarse en la sombra de lo que ya ha sido pensado. No es dar con ideas claras y distintas, sino palpar lo que hay de invisible en la claridad y la distinción.

Esta manera de avanzar tiene una virtud filosófica y política importante, que es la de conseguir alejarse de las dos principales trampas de la actual crisis del pensamiento crítico: por un lado, la trampa de la nostalgia o melancolía de la izquierda, prisionera de su propia historia, esquemas y narraciones. Por otro lado, la trampa de la reacción, del pensamiento y de las posiciones reaccionarias que alimentan tanto los distintos fenómenos de la nueva derecha como el cinismo apolítico. Brown pide una tregua para poder pensar, para activar no solo el pensamiento sino también la historia, detenida entre la melancolía y la reacción.

Para ello, hace un doble movimiento que me llama la atención. En primer lugar, lanza un severo ataque al moralismo, que se ha adueñado de una parte importante del pensamiento crítico actual. En segundo lugar, defiende la distancia entre teoría y práctica política, aunque no su separación. Atacar el moralismo es un punto de partida necesario para situar desde dónde podemos activar un pensamiento político hoy. El actual *impasse* de lo político, dominado por las sensaciones de impotencia y de

desorientación, tiene como correlato la reacción moralista como cierre dogmático que se protege de la realidad. Ya sea desde principios invocados como nuevos fetiches (democracia, tolerancia, etcétera), ya sea desde la actitud defensiva de la censura ejercida desde lo políticamente correcto, el pensamiento aparentemente crítico se instala en un lugar de seguridad cada vez más autorreferencial y, a su pesar, más impotente.

El mundo académico es buena prueba de ello, y Wendy Brown no tiene miedo de acometer una dura crítica a su entorno más cercano, no solo a la academia en general sino también al mundo, más conocido y sensible, de los estudios feministas. Si nosotras mismas creamos categorías y realidades académicas que nos aprisionan, que, en vez de moverse con los problemas cambiantes de cada tiempo, lo que hacen es construir nuevas catedrales de lo políticamente correcto con sus nuevas autoridades y sus nuevas verdades incuestionables, ¿qué podemos esperar de la práctica del pensamiento y de la fuerza de la teoría?

LA DISTANCIA DE LA ACCIÓN

Merleau-Ponty había abordado el problema de la relación entre la política y el moralismo de una forma parecida en su ensayo «Nota sobre Maquiavelo» (recogido en *Signes*, Gallimard, 1960). Su argumento es cristalino: en las sociedades modernas todos invocamos principios como la justicia, la democracia, la libertad... Lo que nos separa y lo que nos diferencia son los hombres y mujeres concretos con quienes contamos para hacerlo. No me digas qué principios defiendes, sino con quién cuentas para luchar por ellos. Nada hay más peligroso que un principio que solo remite a sí mismo. Merleau-Ponty lo expresa así: «¿Qué clase de bondad es la que se quiere bondad? Una manera dulce de ignorar a los demás y al fin y al cabo despreciarles».

Lo que se plantea entonces es el problema de la fuerza política de la teoría. Frente a la tentación de no diferenciar teoría y práctica, Wendy Brown opta por mantener la tensión de su distancia necesaria, lo que no

quiere decir su separación. Invocando precisamente la difícil posición de Merleau-Ponty frente al compromiso sartreano, Brown alerta acerca de la «trampa del acontecimiento», de la respuesta inmediata y condicionada por la actualidad. Defiende la necesidad de mantener una tensión dinámica entre la vida intelectual y la vida política. De esta tensión, que implica cierta distancia, depende la posibilidad de la interlocución e, incluso, de una «interlocución agonística». La relación entre teoría y práctica es el problema nunca resuelto, no solo por parte del marxismo, que hizo de él una elaboración muy precisa, sino en toda la tradición filosófica occidental. Desde el momento en que la actitud teórica se separa y se da a sí misma sus propias condiciones, debe justificar cada vez y en cada situación su relación con la práctica, ya sea en el terreno de la ética, de la política o de la técnica. Igual que la moral deriva en moralismo, la teoría también tiende a derivar en teoricismo. La lógica es la misma y los efectos también: miedo, impotencia, ambición de poder. ¿Cómo combatir el moralismo sin condenar, con ello, toda relación con las virtudes de la teoría ética? ¿Cómo combatir la tentación del teoricismo sin caer en la tentación contraria, que es la del dogmatismo antiteórico?

En un debate organizado por un movimiento político en Barcelona, me encontré en una situación que me violentó. Tras una charla filosófica y antropológica sobre la repolitización del espacio público, parte de la audiencia protestó porque se había sentido «en el lugar equivocado», «con dificultad para comprender», «sin dirección política» y, finalmente, el asistente más atrevido y más violento lanzó una invectiva que, por su tono, me estremeció: «¡menos filosofía y más acción!», exclamó. Los que estábamos en la mesa contestamos con los argumentos que creíamos asumidos ya por mucha gente: la continuidad entre la teoría y la práctica, el carácter performativo del pensar y del decir y, finalmente, la igualdad de las inteligencias como premisa fundamental de la transformación social. El público quedó partido en dos: a un lado aquellos que se reafirmaban en su posición antiteórica como condición para una práctica política popular y, al otro lado, aquellos que se habían sentido interpelados, incomodados,

exigidos y, desde ahí, agradecidos por la exigencia de empezar a pensarnos de otra manera como condición para intervenir políticamente.

Ante esta dicotomía que enfrenta teoría y práctica, creo que Wendy Brown plantea bien la relación entre una cosa y otra: no están separadas pero no son lo mismo. Para que la teoría dé todo lo que puede dar de sí, no hay que someterla a las exigencias de la inmediatez, de las soluciones o de la toma de decisiones. Esto implica, al mismo tiempo, trabajar hacia la apertura tanto de las instituciones del conocimiento (la academia y otras) como de las organizaciones políticas, de tal manera que la teoría y la práctica política puedan encontrarse sin dominarse ni anularse la una a la otra. El lugar de esta disonancia y de este encuentro posible es el lugar de la filosofía como activación del pensamiento.

EL PELIGRO DE LA HISTORIA ÚNICA

Así como los otros finales con los que la postmodernidad había liquidado la modernidad, también la filosofía, tal como la conocíamos en los siglos XIX y XX, tuvo que afrontar su propia muerte. Convertida durante un tiempo en el hazmerreír de algunos o en la muleta de otras formas del discurso, hoy la filosofía vuelve a escena y cuenta con nuevos rostros. El fin de las grandes narraciones, que, según François Lyotard es lo que marca la crisis de la modernidad, no implica necesariamente el fin de la filosofía. La filosofía no es una narración y mucho menos una historia única escrita y contada por voces únicas. La filosofía es la elaboración conceptual de lo problemático de la existencia, para lo cual ni los problemas ni los conceptos se han agotado. Todo lo contrario. Hay que atreverse a seguir pensando allí donde las grandes narraciones ya no nos dan cobijo, allí donde el sentido falla, allí donde la causalidad pierde su automatismo. Es decir, allí donde se activa el pensamiento, para volver a poner en marcha la historia y transformar la sociedad.

¿De cuántas historias está hecha una idea? En la escuela quizá hemos aprendido historia de las ideas. Es la materia que conocemos como Historia

de la Filosofía. La denominamos en singular, lo cual nos indica que hay una sola historia, un solo camino, un origen y un final con diversas etapas, diversas corrientes, diversas lenguas... Pero en cualquier caso, un solo pensamiento universal encajonado en un solo hilo temporal. Según esta concepción del pensamiento, hay pueblos, hay cuerpos, hay voces y hay formas de pensar que han encontrado en ella su lugar. El resto, con sus historias, ha quedado fuera de la Historia. Desde esta óptica, hay gente sin Historia y sin filosofía.

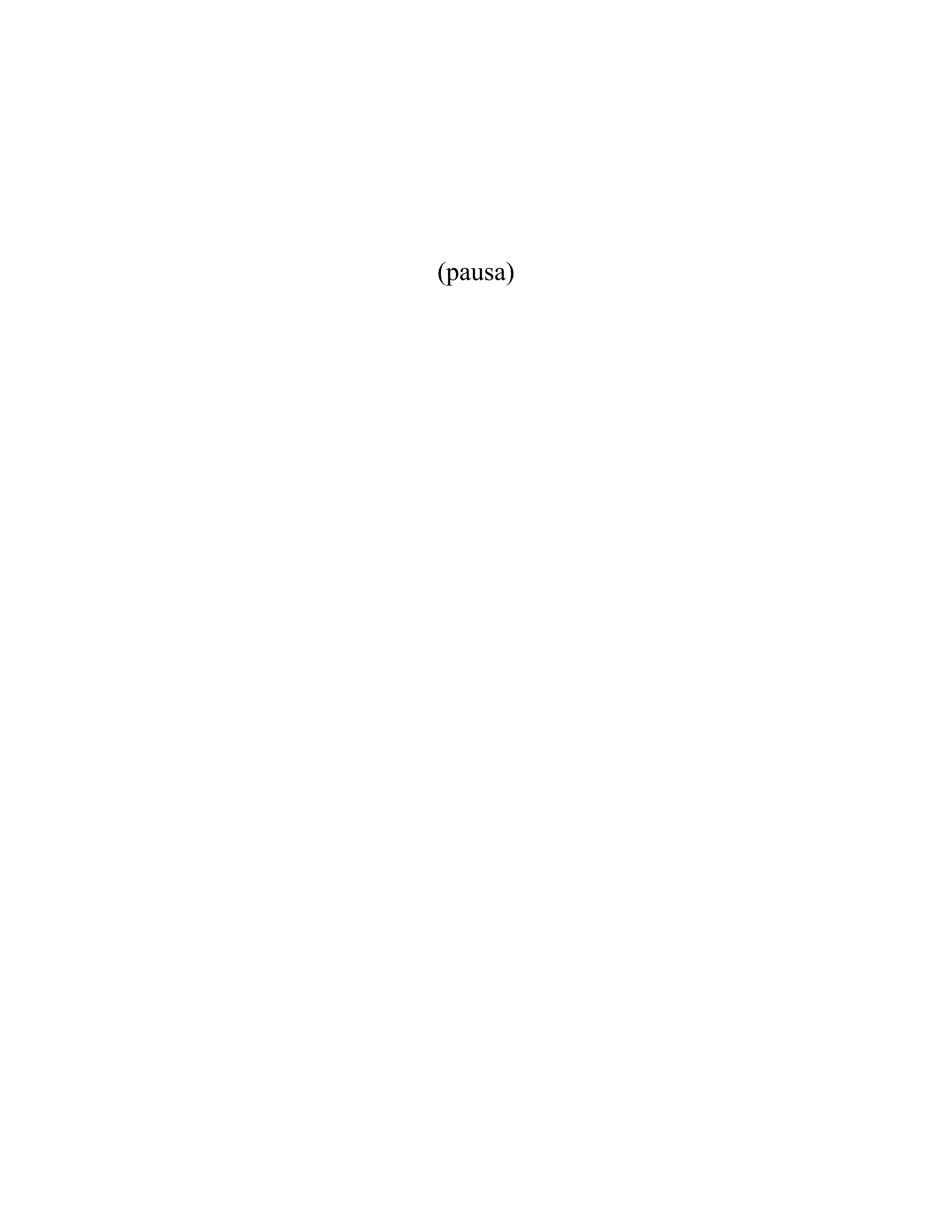
La Historia de la Filosofía, esa que nos cuenta una sola historia para un solo pensamiento universal, estableció un corte entre quienes cuentan historias y quienes piensan. A un lado quedaron los poetas, los rapsodas, los mitos, pero también las mujeres con sus cotilleos y los niños con sus cuentos. Al otro lado se situaron los hombres del saber, de la teoría y de la ciencia. Todavía caminamos dentro de este esquema que algunos señores de la Grecia antigua, no todos, proyectaron hacia el futuro y sobre el mundo entero. Quien quiere saber no se cree los cuentos, que son cosa de niños, ni pierde el tiempo con los cotilleos, que son cosa de mujeres. El saber y el pensamiento, es decir, la teoría, se emancipa de los cuentos y pasa a corresponder a mundos, a vidas y a esferas culturales distintas y jerarquizadas.

Este corte ha triunfado en el canon cultural, pero no es creíble. Como filósofa, puedo decir que mis ideas contienen todas mis historias. Los ritmos, las canciones, los poemas y las historias son la carne del pensamiento. Sin ellos, no podríamos pensar. A través de ellos, la teoría y la acción se encuentran de manera natural, sin que una domine sobre la otra. Los conceptos vuelan a partir de ellos y establecen relaciones de sentido más allá de la concreción. No son abstracciones despegadas de la realidad. Son entrelazamientos que se liberan de sus condiciones particulares y que por eso mismo pueden ser pensados desde contextos muy diferentes, alejados tanto en el espacio como en el tiempo. Pensar implica poder ponerse en el lugar de otro. Por eso, en todo pensamiento encontramos una voz singular en busca de una razón común, a través del juego siempre abierto de las voces indirectas.

Las historias nos enseñan a relacionarnos con lo que no sabemos, de nosotros mismos y de los otros. *¿Sabías...?*, así empiezan casi todas las historias, y por lo tanto, apelan a un no saber que nos pone a la escucha. A partir de lo que no sabemos, podemos contar más cosas, y cada historia que explicamos deja a su vez muchas otras variantes e interpretaciones por contar. Cada una de ellas ilumina un sendero dentro de lo que no sabemos, a la vez que amplía los márgenes de lo que nos queda por descubrir. El conocimiento científico, tal como lo hemos aprendido a través de la manera convencional de transmitirlo, funciona al revés: nos da unidades de información que van llenando los vacíos de lo que nos queda por aprender. La ilusión que domina esta concepción del conocimiento es que alguien podría llegar a saberlo todo, si tuviera el tiempo y la capacidad de hacerlo. Ese alguien, en el imaginario cultural de Occidente, es Dios o la mente absoluta, y su utopía perversa es la aspiración a la transparencia absoluta que domina hoy el imaginario tecnoutópico, desde el Gran Hermano hasta el algoritmo que todo lo contiene de la Inteligencia Artificial.

La lógica de las historias que activan el pensamiento es justamente la contraria: cuantas más historias se saben, más historias quedan por escuchar y por contar. Cuantas más ideas se han pensado, más profundo es el no saber que abren. Cuanta más parcialidad, más libertad. Es la potencia de lo inacabado. Aprender a pensar es aprender a relacionarnos con lo que no sabemos. Este es el fundamento de toda teoría, y su fuerza.

Contra el imperio de la historia única que pretende no dejar nada fuera, el pensamiento no aspira a ser reconocido por ella. Se arriesga a no pertenecer. A cruzar todas las exclusiones, opresiones y desprecios que se derivan de los monopolios de la voz propia. Los «sin Historia», con todas sus historias, tienen que soportar ser sombra o asaltar los palacios de la luz unívoca. Pensadoras como Wendy Brown nos recuerdan que esta es, también, la exigencia de quienes tenemos el relativo poder de la presencia y de tener voz en los círculos de la palabra legitimada: atrevernos a no corresponder a la categoría, a la ideología y a la moral que nos son asignadas. Pensar no solo es aprender a no saber. Es asumir el riesgo de no ser.



(pausa)

La utopía del cuerpo

Un cuerpo que se pone a distancia puede ser un cuerpo muy cercano. Incluso diría que hay distancias necesarias para que los cuerpos se deseen y se aproximen, para que se hablen y se afecten sin tocarse. La escena ha sido, desde los inicios de la vida social, una estrategia para inventar este artificio de la distancia próxima o de la proximidad distante.

Una escena mínima, una raya en el suelo, unas bombillas. Unas cortinas, unos focos y una silla. Indumentaria mínima, maquillaje y un sombrero. Un corazón tatuado. Indicios que marcan que ese espacio es otro, que no es habitable pero que precisamente por eso es el único lugar donde podemos poner la vida radicalmente en cuestión. Maquillarla para desnudarla, bailarla para sentirla, ritualizarla para entenderla. O quizá para dejar de entenderla y simplemente aceptar sus sombras.

El cuerpo, en escena, ¿dónde está? El cuerpo desnudo ante nuestros ojos, ¿qué enseña? Es una utopía que somos nosotros mismos, una flecha que se dispara muy adentro, despertando la lejanía que cada uno de nosotros es respecto a su propio cuerpo, respecto a su propia vida. Nadie se ha visto nunca todo el cuerpo. Solo las cámaras o los espejos nos devuelven a nosotros mismos, distanciados en la frialdad de la luz y del cristal. Nadie se ha podido contemplar nunca bailando, nadie se ha visto los pliegues de la espalda, el giro de la nuca o el encuentro de las nalgas. Nadie ha mirado nunca el fondo de sus ojos. Donde nos hallamos, no estamos. Donde quisiéramos estar, no podemos llegar.

El cuerpo propio es el punto cero del mundo. El cuerpo del otro, la utopía del mundo. El erotismo señala esta distancia. Nos permite recorrerla

sin cerrarla. Sin convertir el cuerpo del otro en un objeto a poseer, sin reducir la sonrisa del otro en una expresión a dominar, sin poder controlar los movimientos, pautarlos, ni domesticarlos. El cuerpo erótico no admite modelos ni propietarios. Es el cuerpo singular y común, un territorio de expresiones que, haciéndose tono, ritmo y gesto, invoca un más allá. Por eso han querido monopolizarlo religiones y mercados. La utopía del cuerpo erótico es demasiado poderosa para dejarla en nuestras manos, libre entre nuestras pieles. El más allá se proyecta, entonces, en dioses vigilantes, almas que esperan la salvación o cuerpos imposibles y estandarizados. Todos ellos nos dicen lo que no seremos nunca: ni dioses ni ángeles ni anatomías supuestamente perfectas. Todos ellos no obligan a pedir perdón por nuestra fragilidad y por nuestra imperfección. La utopía del cuerpo es capturada por los amos del perdón, los amos de la salvación, los amos de la rentabilización de nuestras vidas, de nuestros deseos y de nuestra carne.

Yo no tengo edad de haber visto a Christa Leem. Murió en 2004, pero los espectáculos de estriptis que la hicieron famosa formaban parte de la Barcelona de cuando yo era pequeña. Su Barcelona era la de la generación de mi madre, esa generación de mujeres fibrosas y de pechos pequeños, educadas en escuelas que olían a dictadura y a sacristía, y que buscaban la libertad a tragos, a veces demasiado bruscos e indigestos. Recuerdo ese mundo recortado en la línea negra pintada en los ojos de mi madre, en sus tejanos comprados de contrabando en el puerto, en sus sombreros y tacones altos. Mujeres que se querían libres y a las que, porque querían serlo, no les estaba permitida la fragilidad. Tuvieron que ser fuertes y muchas se rompieron. Pero sus músculos andróginos y su mirada tierna quizá nos dejaron unas pistas que ahora podemos seguir. Para ser frágiles y fuertes a la vez. Para ser imperfectas y bonitas. Para ser irreductibles e incondicionales. Para encender el deseo de un abrazo y no tener miedo de pedir compañía a una mano amiga.

Barcelona es hoy una ciudad de cuerpos maltratados. Niñas hipersexualizadas según los códigos más infames del machismo comercial. Jóvenes que esconden su frescura y su naturalidad. Mujeres sometidas a una estética que remarca cada vez más, de nuevo, las diferencias económicas y

de clase. Hombres que parecen embutidos. Y una sexualidad compulsiva y consumista, estandarizada y acumulativa, destinada a alimentar la frustración y la soledad. Vivimos, amontonados, la distancia infinita de nuestras vidas privatizadas. Recuperar el recuerdo de la frágil escena de Christa Leem es solo un gesto, mínimo pero contundente, para recordar que esta ciudad no es la única posible y que con solo unas bombillas, una cortina y una silla de tijera podemos abrir una clandestinidad para acoger la utopía de una mirada cómplice.

Guerreras

> Combatiremos, venceremos juntas,
> rosas para la frente de nuestros héroes vencidos
> o cipreses sobre nuestra frente.
>
> H. VON KLEIST, *Pentesilea* (1808)

La *Ilíada* es el poema de la fuerza. Es el poema que canta su belleza y desarrolla su ingeniería, sus estrategias y sus logros. Pero también lo es de la fuerza como sumisión, como destino inevitable, como necesidad de la guerra, que doblega por igual a vencedores y a vencidos. Así lee una joven Simone Weil el poema homérico, y extrae una idea que parecería contraria a toda épica: la fuerza nunca se posee. Como mucho, el virtuoso puede llegar a no abusar de ella, a evitar la desgracia de la *hybris* y a sostenerse en una moral del equilibrio y de la mesura. Pero esta geometría, como sabía Platón y grabó en el frontispicio de la Academia, no era asunto de héroes ni de guerreros, sino de sabios y de filósofos.

En la gran escena de la fuerza, en cambio, incluso los héroes que intentan escapar a su destino son, finalmente, poseídos por la guerra y atrapados por ella. Esta es la diferencia de la *Ilíada* respecto a las epopeyas meramente celebratorias: abre una distancia entre la belleza de la guerra y su sentido, entre la victoria de los aqueos y su verdadero poder. Agamenón es un dirigente inepto; Aquiles, un héroe que protesta, llora y trama el castigo de sus cómplices para curar su orgullo herido. Y, al fin, todo se resuelve con una trampa sin más épica que la de un juguete gigante en forma de caballo.

Sin embargo, tampoco hay que hacer de la *Ilíada* un canto pacifista ni un *Apocalypse Now* de la Antigüedad. Los más de quince mil versos de este canto homérico construyen el imaginario, para Occidente, de toda guerra posible. Lo que nos enseña este imaginario es que, aunque los reyes y los héroes no llegan a poseer la fuerza que los empuja y los domina, sí se convierten, en cambio, en señores del tiempo, de la memoria, del honor y de múltiples botines de guerra: riquezas, tierras, esclavos y mujeres. Ni siquiera el más poderoso de los hombres será dueño de su destino ni amo de su propia fuerza. Solamente exponiéndose al juego ciego de la violencia, puede llegar a ser patrón de los hombres y mujeres de su tiempo y dejar su nombre escrito para la posteridad. ¿Cuántos hombres han ido a la guerra con esta lección aprendida? ¿Cuántos se han visto atrapados en la necesidad de su ceguera incurable pero seducidos por la oportunidad de sus botines y sus logros efímeros? Si todavía leemos la *Ilíada,* es porque la guerra de Troya no ha terminado.

En el gran escenario de la fuerza que es este poema homérico, los hombres muestran su fragilidad y su miseria en las disputas entre ellos. Cada una de las peleas entre los griegos mismos y cada batalla contra los troyanos aparece como un espejo roto de la masculinidad. El cine ha embellecido, para nuestra retina audiovisual contemporánea, los músculos, los gestos y los aceros de los héroes griegos y troyanos. Aquiles tiene el rostro aniñado de Brad Pitt. Pero en los versos de la *Ilíada*, leídos hoy en su desnudez, las escenas de disputas y batallas son secas, duras, poco gloriosas, incluso repetitivas y farragosas. Los hombres, además, nunca se bastan a sí mismos para vencer. Sin la ayuda de dioses y de diosas, no son nada más que hombrecillos que luchan sin llegar a resolver nunca sus querellas.

La *Ilíada* no solo ha forjado para Occidente el imaginario de la guerra hasta hoy sino que también ha sido el espejo en el que la masculinidad se rompe y se reconstruye: la guerra es la respuesta a la esposa robada, a la masculinidad herida que ninguna batalla podrá curar del todo. En la *Ilíada*, los hombres recuperan la masculinidad más allá del campo de batalla: en la amistad con otros hombres y en la posesión, amorosa o no, de sus mujeres.

Aquiles abandona la batalla, ofendido por haber tenido que renunciar a su esclava, Briseida. No vuelve a luchar hasta el canto XVIII (de los veinticuatro que tiene el poema) y lo hace para vengar la muerte de su amigo Patroclo, entrando entonces en lucha casi fraternal con el que adquirirá, así, condición de noble enemigo: Héctor.

El amor y la amistad son el argumento de la guerra narrada por los hombres y para los hombres. Poseídos por la fuerza y atrapados en la necesidad de la guerra, los hombres recomponen su poder y su masculinidad en la posesión de sus mujeres y en el reconocimiento de sus amigos e, incluso, de sus mejores enemigos. La separación entre estas dos formas del vínculo organiza el mundo social y político griego porque es la base de la división entre lo público y lo privado, la política y la domesticidad. La guerra, aunque siempre pone en peligro el orden establecido, es también la ocasión para recolocar de nuevo estas fronteras y asegurar su operatividad. Recomponer el matrimonio de Menelao y Helena mediante la guerra no es solo una cuestión de amor y de honor. Es una operación que, por penosa que sea en su desarrollo, rehace el orden del mundo griego.

LA GUERRERA AUSENTE

Aquiles es el héroe ausente que domina, con su cólera, la narración y el sentido de la *Ilíada*. Pero la firma de Homero, sea quien sea que se esconda para nosotros tras este nombre, no deja aparecer a su verdadero *alter ego* en el campo de batalla: Pentesilea, la amazona que, según otras historias y narraciones de la guerra de Troya, se enfrentó al héroe griego y lo enamoró con su belleza inalcanzable y su valentía. La *Ilíada* nombra solo en tres momentos a la estirpe de mujeres guerreras que obsesionó durante siglos la imaginación política y estética de los griegos.

La ausencia de Pentesilea en el gran poema de la guerra es también la ausencia de la mujer como tal en el reparto de la fuerza. En el poema de la fuerza que es la *Ilíada*, la mujer-botín, la mujer-esposa, la mujer-esclava, la

mujer paciente, incluso la mujer adúltera son parte de la escena masculina de la guerra y de los juegos del poder. Pero la mujer guerrera no puede aparecer.

Las amazonas son un referente constante en la imaginación griega, como un fantasma que es tan deseado como rechazado. No se sabe si existieron. Según los relatos, poblaban los confines del territorio griego, siempre en los límites de la civilización. De hecho, las amazonas son en sí mismas el confín y la inversión de todos los valores griegos. Aparecen en cerámicas, en leyendas, en notas históricas, en poemas... como una pesadilla recurrente. No son soldados en ejércitos de hombres, como tantas mujeres lo serán en las guerras modernas y contemporáneas, sino que son luchadoras en una sociedad solo de mujeres, con Estado propio, organización social estrictamente femenina y reproducción independiente del matrimonio y de la convivencia con los varones. Esta es la principal razón del temor que despiertan. Las mujeres guerreras, sean antiguas amazonas o actuales luchadoras, son mujeres que, en última instancia, no necesitan a los hombres para vivir. Este peligro no ha dejado de acechar las peores pesadillas del patriarcado hasta nuestros días. La guerra, como nos ha enseñado la *Ilíada*, recompone la masculinidad y su orden en torno al monopolio de la fuerza y según una lógica de la violencia que la mujer solo puede padecer o someterse a ella.

No es casualidad que las amazonas reaparezcan en el imaginario de los hombres europeos durante el *descubrimiento* del Nuevo Mundo. La conquista de América tiene algo de la épica griega ante Troya: un grupo de hombres se arman y viajan en barcos, sin más unidad entre sí que la de sumar fuerzas para la destrucción, la conquista y la apropiación de tierras, riquezas y cuerpos para el trabajo y el sexo. Los diarios y testimonios de los conquistadores dan noticia de islas pobladas solo por mujeres o de asaltos realizados por indias armadas con arcos y flechas. Cuando los confines de la civilización occidental se expanden de nuevo a través de las armas y de la fuerza, vuelve a aparecer la pesadilla y otra vez el peligro toma cuerpo y nombre de mujer guerrera. Desde entonces, el río más largo del mundo y la selva en la que se disputa, todavía hoy, el futuro de la humanidad en este

planeta lleva el nombre de este recuerdo. La selva del Amazonas es hoy el confín de nuestro planeta agotado, en el que nuevos dirigentes autoritarios se empeñan en demostrar su poder devastador y su masculinidad.

LA COSTILLA DE ARIAN

La cineasta catalana Alba Sotorra ha forjado con la lente de su cámara otra estética de la mujer guerrera: la comandante Arian, convaleciente de cinco balazos, curando las heridas de su costado y preparándose para volver a luchar junto con sus compañeras milicianas en la región de Rojava, en la Siria kurda, frente a la amenaza constante del Daesh (ISIS) y de todo el entramado bélico internacional que ha confluido en su existencia y virulencia. El cuerpo herido de la kurda Arian se recupera en una casa de paredes mínimas en la ciudad de Kobane, no muy lejos de donde las amazonas corrían con sus caballos tres mil años antes. Arian no tiene épica, su herida es una agresión, no un pecho mutilado como el de las arqueras griegas. Pero la guerrilla de mujeres con la que lucha y convive, la YPG/YPJ, salta del mito a la realidad histórica presente y se organiza como una pequeña sociedad en lucha.

Como las amazonas, pero sin su aura, las milicianas de Rojava no entienden la guerra como una parte del mundo de los hombres sino como la lucha necesaria para cambiarlo y organizar otra sociedad. Y así lo han hecho, con sus Consejos y sus formas de autoorganización democrática. No prefiguran un mundo sin hombres sino un mundo que, organizado con ellas, ya no podrá ser el mismo. Dice Arian, hablando a la cámara, suavemente: «Lucho para liberarme a mí misma, a mis pensamientos, a mi sociedad y a mi género. Y para no volverme débil, pase lo que pase». Lo repite en otros momentos de la grabación: no puedo ser débil. Pero su fuerza no es la que los hombres se reparten en Troya: es la fuerza de las mujeres que luchan solas. Su lucha no es la respuesta de la civilización que se siente amenazada, sino un combate abierto contra el patriarcado, sus estructuras y sus límites. Con ellas, el confín deviene promesa. No es casualidad que sus

enemigos sean las milicias negras del ISIS, con sus guerreros de aspecto intemporal, sus esclavas sexuales y el tablero de juego bélico en el orden global.

Entre el recuerdo mítico de las amazonas y el espejo histórico de las milicianas kurdas, podemos recuperar un hilo insistente de mujeres que han luchado, y luchan, en la guerra, en sus retaguardias y, sobre todo, en el día a día de la supervivencia. Durante siglos, la lucha y la fuerza de las mujeres la han contado, para conjurarla, los hombres. Desde las amazonas hasta las mártires santas y las mujeres soldado, como Juana de Arco, las mujeres guerreras aparecen en el imaginario masculino o bien como amenaza (despiadadas o prostitutas) o bien como sacrificadas esposas, como sacrificadas vírgenes o como sacrificadas víctimas. Por eso, la violación es la principal arma de guerra. Pero las mujeres han empezado también a contar y a cantar sus luchas y sus guerras, y, como a través de la lente de Alba Sotorra, aparecen entonces otras voces y otro sentido de la fuerza.

UN DURO TRABAJO

Escribe Svetlana Alexiévich, en *La guerra no tiene rostro de mujer*, que la guerra femenina tiene sus colores, sus olores, su iluminación y su espacio. Tiene sus propias palabras, en las que no hay héroes ni hazañas increíbles, tan solo seres humanos involucrados en una tarea inhumana. Mientras que los hombres, dice Alexiévich, se ocultan detrás de la Historia, para las mujeres solo queda la guerra desnuda y, como siempre y sin tregua, «un duro trabajo». Pero ella misma constata, en sus años de escucha, conversaciones y entrevistas, que cuesta mucho llegar a esa voz desnuda porque los relatos de guerra siempre han sido hombres escribiendo sobre hombres, y tanto hombres como mujeres acabamos prisioneros de las percepciones y de las sensaciones masculinas. Las mujeres callan y cuando rompen su silencio relatan la guerra masculina, adaptándose al canon. Por eso su guerra sigue siendo tan desconocida.

Junto a Alexiévich, otras mujeres han empezado a contar, desde hace años, la vida y las luchas de las mujeres guerreras. Su participación en revoluciones, guerras, insurrecciones o movimientos sociales, cuando la cuentan las mujeres, no consiste en haber luchado «como hombres», no se limita a demostrar valor, heroísmo o capacidad de servicio. La característica de las mujeres que escriben o relatan la guerra de las mujeres es que no restringen su narración a las acciones bélicas o al campo de batalla. Para las mujeres, la guerra no es una hazaña, es una vida en lucha que lo envuelve y lo implica todo.

Aquiles y el resto de los dirigentes y soldados griegos pasaron años en el campo de batalla, en sus tiendas, con sus peleas y sus combates, sus esclavas y sus amigos, sus cómplices y sus enemigos. Cuando las mujeres cuentan su guerra, en cambio, esta entra en las casas, en los lechos, en las ropas que faltan o en los afectos que tejen o se rompen. Es trinchera y retaguardia a un mismo tiempo, de forma inseparable. La guerra impregna el día a día y se hace forma de vida. Luchar es trabajar duro y quizá este trabajo, para las mujeres, no es tan distinto antes y después del tiempo de guerra. Escuchar el testimonio de las mujeres nos obliga a preguntarnos, ¿se puede *vivir* en guerra? Es una pregunta muy distinta a la de por qué o para quién *ir* a la guerra. Las guerras duran, dentro y fuera de las trincheras y de los campos de batalla. Y la guerra, para las mujeres, continúa cuando llegan los armisticios de los ejércitos y los dirigentes firman sus acuerdos de paz. ¿De qué paz hablamos y para quién? ¿Cuándo empiezan las mujeres a vivir en paz? ¿Realmente han vivido alguna vez en paz? Ni siquiera Penélope, hilando y deshilando el tapiz, pudo descansar y olvidar la guerra de la que formaba parte.

CUIDAR LA HERIDA

El testimonio de Arian, amazona herida que cuida su fragilidad para no ser débil y liberar a su pueblo y a su género, nos recuerda que condenar la guerra y aspirar a la paz no puede significar la renuncia a la fuerza, a esa

fuerza que la *Ilíada* no supo ni quiso contar. Dice, en un momento de la película: «hemos demostrado al mundo que las mujeres sabemos luchar». Por otro lado, las voces de las mujeres soviéticas que recoge Alexiévich nos recuerdan que la guerra no termina cuando acaba la guerra. Los guerreros vuelven a casa sin saber qué ha ocurrido mientras tanto, aunque Ulises necesite de otro poema entero para poder llegar a Ítaca. Las mujeres difícilmente se pierden por el camino porque en ningún momento pueden dejar de luchar. A diferencia de Ulises, siempre están donde se las necesita y se las espera.

Actualmente, no sabemos cuándo empiezan y cuándo acaban las guerras. La vida de la humanidad entera se parece más a la de las mujeres de todos los tiempos que a la de los guerreros inmemoriales y sus epopeyas. El planeta herido se parece demasiado a un soldado volviendo del campo de batalla, con el cuerpo reventado y la mente extraviada. No hay vuelta a casa, porque la casa está en llamas. La guerra, hoy, es un equilibrio ya roto entre la destrucción y la supervivencia. Es una guerra humana que va más allá de lo humano, de lo épico y de lo heroico. El campo de batalla no está restringido a los guerreros ni a sus juegos de fuerza. La Tierra entera se ha convertido en confín y, en cualquier punto de su geografía esférica, lo que llamamos civilización se encuentra en peligro.

Ante tanta destrucción, presentada de forma cada vez más evidente como la antesala irreversible de un colapso, voces muy diversas reivindican hoy la necesidad de los cuidados y su raíz femenina e incluso feminista. Desde posiciones ideológicas opuestas, se coincide en apuntar, así, a la necesidad de una ética de los cuidados que atribuye a las mujeres del mundo entero el papel de cuidadoras: es una reivindicación imprescindible que rescata de la oscuridad de lo doméstico la necesidad de poner la vida en el centro. Pero el planteamiento se parece demasiado al que hemos aprendido desde los tiempos de Homero: los hombres matan, las mujeres engendran. Los hombres destruyen, las mujeres cuidan y reparan.

La pregunta, si realmente nos queda tiempo y ganas de hacernos alguna, sería: ¿qué vida queremos poner en el centro? ¿La que queremos salvar o la que queremos vivir? Cuidar no es solamente acoger y curar las heridas. Es

luchar para evitarlas y para cambiar la sociedad que las produce. La ternura hacia el mundo no es sumisión ni debilidad: es la fuerza en la que se encuentran y se alían el deseo y el buen trato, la lucha y la imaginación. Hay un momento en el que, mientras se recupera en la retaguardia, la comandante Arian habla con una compañera muy joven que duda de si seguir en la milicia. Arian no intenta convencerla de la necesidad de la guerra ni de sus nobles fines ni de sus victorias prometidas. Simplemente, le pregunta: ¿qué mujer quieres llegar a ser? Es otra manera de preguntar: más allá de sobrevivir, ¿qué vidas queremos vivir y cuáles no? Quizá esta es hoy la pregunta más radical y más íntima de todas las guerras posibles.

Cómo nos va en la vida

De Barcelona a los pueblos de Zautla y Tepexoxuca hay muchas horas de viaje. Por lo menos dos aviones y un par de coches. O tres autobuses. Muchas curvas y algún mareo. En estos valles de la sierra norte de Puebla hay una comunidad de aprendizaje que, desde hace más de treinta años, forma a maestros rurales, a campesinos indígenas, a estudiantes de ciudad, a médicos, artistas, trabajadores y mediadores comunitarios... Se trata del CESDER (Centro de Estudios para el Desarrollo Rural) y la UCIRed (Universidad Campesina Indígena en Red), dos nodos de una misma apuesta: promover el buen vivir a partir de un aprendizaje concreto de prácticas para la emancipación colectiva. Ofrecen licenciaturas, maestrías, diplomaturas, seminarios y talleres con títulos como *Pedagogía del sujeto y práctica educativa*, *Prácticas narrativas en la educación y el trabajo comunitario*, *Planeación del desarrollo rural*, *Pedagogías de la indignación*... Son los nombres de una poética en lucha, que toma cuerpo en un conjunto de casas autoconstruidas y autogestionadas donde no falta de nada para acoger el pensamiento y la vida comunitaria de quienes se reúnen allí.

Una vez al mes y una semana en verano se dan cita allí hombres, mujeres y niños que comparten tiempo, inteligencia, afectos y recursos. Llegan de muchos estados de México, algunos muy lejanos. En verano de 2016, incluso hay matriculadas en la maestría unas mujeres colombianas que se desplazan para cada sesión. Confían, todos, en que juntos podemos llegar a saber lo que no sabíamos. Los títulos que ofrecen están validados oficialmente pero, al mismo tiempo, son radicales en su afán de romper las

servidumbres derivadas de la educación autoritaria y mercantil. Capacitan para trabajar y emancipan para vivir aprendiendo y luchando. El profesorado no cobra las clases en dinero sino en aprendizajes y los alumnos les pagan con tasas mínimas y mucha generosidad. La cocina que nos alimenta a todos durante el encuentro la llevan un exalumno de la comunidad y su familia. La cafetería es un proyecto cooperativo de los alumnos del bachillerato del mismo centro y la limpieza se hace entre todos. Incluso se han organizado actividades para los niños y niñas que han subido hasta allí con sus padres, para que puedan gozar de un maravilloso campamento de verano.

Santiago López Petit y yo, junto a nuestros hijos, estamos invitados para compartir nuestro trabajo, nuestros escritos, nuestras ideas, inquietudes y problemas en curso. El primer día nos acompañan, como interlocutores, Márgara Millán, Daniel Inclán y John Holloway. El título que han puesto a los tres días que vamos a compartir con ellos es: *Un modo alegre de estar juntos para hacer lo común*. La primera sesión que nos proponen como punto de partida para los tres días también tiene un título curioso: «Cómo nos va en la vida». Responder a esta pregunta, sin trampas, es la condición que nos pone la UCIRed para empezar a pensar juntos. Lo que sigue son algunos apuntes sobre esta experiencia. Imposible resumirla. Doloroso capturarla.

LA PALABRA LIBRE

Lo que más sorprende, de entrada, en una comunidad de aprendizaje como la del CESDER y la UCIRed, es la libertad con la que se emplea y se comparte la palabra. Lejos de funcionar como un código para identificar ideologías, identidades o jerarquías académicas, cada palabra es una invitación a ir más allá. La palabra libre no es la que puede decir cualquier cosa sino la que es capaz de acoger la del otro sin prejuicios.

Impresiona vivir, en directo, cómo palabras forjadas en contextos muy diversos pueden encontrarse y comenzar a dar voz a experiencias

compartidas. Si la palabra se hace carne es en situaciones tan concretas como esta: tendiendo puentes y poniendo vidas en relación. Vivimos vidas distintas, nos esperan muertes diferentes, nos acechan luchas diversas, pero los problemas resuenan y se cruzan. Por eso, pensar es dejarse implicar en problemas comunes, más allá y más acá de los límites de cada asunto particular. Solo así podemos preguntarnos unos a otros cómo nos va en la vida y recibir respuestas que no son solamente una colección de biografías individuales.

Esta libertad en el vínculo hace posible que la palabra circule entre generaciones, entre hombres y mujeres, entre indígenas, mestizos y blancos, entre personas de formación muy diversa y de contextos de vida muy alejados. Los mexicanos se toman en serio el hablar, quizá porque son maestros en el arte de callar. No dicen nada que sobre, nada porque sí. Sin redundancias, cada toma de la palabra es una vibración que tensa la atención y la sostiene. Y un dato a retener: ¡cómo hablan las mujeres! A pesar del machismo y de la violencia que asolan la sociedad mexicana, pocas veces he visto mujeres con mayor seguridad y capacidad para compartir sus pensamientos y sus reflexiones en nombre propio que en este encuentro mexicano.

DOLOR Y ALEGRÍA

En Centroamérica, el dolor se infiltra en cada conversación, tiñe cada sonrisa. México es un país en guerra. Ya acumula más muertos que las guerras del siglo XX. Diez mil por violencia en lo que llevamos de año en 2016, cuando llegamos. Y no son solo cifras. Cualquier persona cuenta entre los suyos algún asesinado, casos de secuestros y violaciones que forman parte de la cotidianidad. Sin embargo, la expresión de este dolor no es nunca dramática, así como la alegría no cae en la frivolidad. En un país donde el morir y el matar se confunden desde hace cinco siglos, la alegría es lo que comparten quienes todavía se saben vivos, aunque carguen con el peso de tanta muerte.

La alegría no es extraña en una tierra donde la muerte tampoco lo es. La clave de esta relación entre dolor y alegría es la colectivización de la fuerza del dolor. Contra la privatización del sufrimiento, que convierte el dolor en transtorno psíquico, en enfermedad individual y en fracaso personal, hacer de la vida un desafío implica hacer del dolor una fuerza colectiva. Como plantea Santiago López Petit el último día que pasamos allí, una fuerza del dolor que no tiene donde apuntar destruye y se autodestruye. Si no podemos protegernos del dolor, ¿cómo evitar la destrucción? ¿Cómo hacerlo en las aulas adonde llegan *chavos* captados por el narco y *chavas* violadas por sus familiares más cercanos? ¿Cómo hacerlo en las comunidades cuyas tierras ya han sido concedidas, es decir, expropiadas por el extractivismo minero? ¿Cómo hacerlo en una urbe de tantos millones de habitantes como Ciudad de México? ¿Cómo hacerlo en cada uno de los lugares y rincones de un planeta en el que las condiciones del tiempo vivible se ven amenazadas?

COMBATIR Y CUIDAR

Estamos viviendo una guerra contra la historia, plantea Daniel Inclán. No es una crisis catastrófica. Es una pragmática de la excepción, de la exclusión y del asedio, que compone una lógica de guerra que vacía y homogeneiza el tiempo. La contingencia, abierta a la pluralidad de formas de vida, se convierte en una incertidumbre en la que solo pueden contabilizarse beneficios y pérdidas, éxitos y fracasos, ganadores y perdedores. Esta guerra tiene muchos rostros y muchos campos de batalla. Uno de ellos es el de los maestros mexicanos, en guerra desde hace años contra el Estado. No es una guerra solamente jurídica, cultural o pedagógica. Los matan. Como a los 43 de Ayotzinapa, o a la decena de Nochixtlán, o a los más recientes, en Oaxaca.

Durante el viaje hemos visitado la acampada de maestros en Ciudad de México. Hace tiempo que están en la calle, pero apartados de la plaza central del Zócalo y de la visibilidad pública. Cruzamos algunas frases de

apoyo con ellos. Se despiden de nosotros con un «Cuídense», «Tengan cuidado ustedes también». Su sentido de la reciprocidad nos conmociona.

Algunos maestros de Oaxaca, donde hace poco las manifestaciones de docentes han sido atacadas con balas, asisten al curso que estamos haciendo. *Los de la trinchera*, los llaman. El lunes volverán allí, donde no saben si los recibirán los disparos. ¿Qué hacen en el curso, escuchándonos y compartiendo reflexiones y palabras, pocas horas antes de volver a la trinchera? Intuyo que lo que hacen es lo que sus mismos compañeros nos recomendaban en la plaza: se cuidan. Lo que hacen es cuidarse. Es decir, no retirarse sino estar juntos aprendiendo y pensando a cada minuto, aunque pueda ser el último.

Bajo la amenaza del miedo, podemos buscar seguridad o apoyo mutuo. Son dos lógicas distintas, dos políticas antagónicas, dos pedagogías contrapuestas. Una pedagogía de la reciprocidad no ignora el peligro, lo acoge y lo atraviesa. Como en las aulas de Ángel, un maestro que comparte con nosotros sus estrategias y sus vivencias. En la escuela donde trabaja, que parece un centro penitenciario, los alumnos son más vigilados que acogidos. ¿Qué puede hacer un maestro entre sus rejas? Lo que podemos hacer es fugarnos juntos, nos explica. Cuando no se pueden cruzar puertas y paredes, cuando lo que hay fuera quizá es peor aún que lo que hay dentro, tenemos la fuerza de la música, de las palabras, de la imaginación, de los cuentos y de nuestros sueños no para evadirnos sino para dejar de ser prisioneros de nosotros mismos.

CONFIANZA Y ESPERANZA

«Nuestra violencia es existir», afirma un *Pressentiment*[1] que compartimos con los participantes en el curso. Existir es reexistir, desarrolla Márgara Millán. Retomar, continuar, recrear, sostener, desplazar. Estos son los verbos de una lucha que no queda encerrada en el campo semántico de lo bélico. Tampoco de lo teológico.

Pero hay que tener esperanza para poder luchar. De hecho, luchar es sembrar esperanza, apunta John Holloway, quien, a través de sus escritos, ha actualizado las ideas de Ernst Bloch sobre el principio de esperanza en el contexto de las luchas zapatistas. Continuamos la discusión y enseguida este principio empieza a tomar formas diversas entre nosotros. La esperanza no está allá arriba ni allá a lo lejos ni en lo que vendrá. La esperanza, si es que es algo, es lo que se abre en cada lucha, en cada aprendizaje, en cada vínculo, en cada amistad, en cada alianza. La esperanza es un gerundio. La esperanza, como dice Ángel, está en los pies. Esperar estando. Esperar caminando. Por eso la esperanza es confianza.

Esperemos algo o no, hay un gesto radical e irreductible, incontrolable por cualquier poder, que es el de confiar: confiar es poder relacionarnos sin miedo con lo que no sabemos. Si el otro siempre es, en el fondo, opaco e imprevisible, ¿qué puede hacernos confiar en él? ¿Por qué nos ponemos en manos de otros para aprender, para cuidar, para bailar o para decidir? Vivimos siempre en manos de otros. Podemos hacerlo desde la sospecha o desde la confianza, desde el temor o desde la esperanza, desde el ideal, siempre defraudado, o desde la honestidad, tan contundente como discreta.

VIVIENDO, APRENDIENDO

Los gerundios y los infinitivos contienen la potencia del inacabamiento. Sin principio ni final, están en el *entre*, en el *mientras tanto*. No los alienta ni la identidad de origen (el fui) ni la promesa de futuro (el *seré*). Son estando. Por eso funcionan mal bajo la mirada del control, que es la que gestiona nuestro tiempo bajo categorías indentitarias y bajo la rendición de cuentas. Durante los días que han transcurrido en las montañas de Puebla, hemos declinado los grandes sustantivos hacia sus formas infinitivas y hacia sus gerundios. Así, hemos hablado de *aprender* más que de educación, de *vivir*, más que de la vida, de *pensar*, más que de ideales, de *compartir*, más que de comunismo, de *estar* más que del ser, de *andar* más que de programas y de proyectos, de lo que estamos *haciendo* más que del futuro.

Desde ahí, dedicamos una mañana a analizar las transformaciones de un sistema educativo y cultural que, a la vez que nos forma, nos incapacita. Es mi obsesión actual, aquello en lo que más estoy trabajando, porque afecta día a día a mi apuesta por enseñar el pensamiento filosófico como una práctica de transformación y de emancipación. ¿Cómo puede ser que seamos cada vez más cultos y más obedientes? ¿Cómo se ha forjado esta nueva docilidad de las clases educadas que, más que defender sus privilegios, se afanan en permanecer esclavizadas mediante su propia actividad productiva? ¿De qué está hecha la vulnerabilidad de los alfabetizados? ¿Por qué obedecemos, si podríamos no hacerlo?

Son preguntas que conectan experiencias de ambos lados del océano porque permiten analizar las coordenadas del mapa del mercado global del conocimiento. Es un mapa que no tiene su vanguardia en los países más ricos sino que se está ensayando con especial intensidad en los países menos desarrollados. Son el gran mercado del futuro, allí donde hay más jóvenes, más fuerza de trabajo, más talento por explotar y más desigualdades por poner a competir.

«NO LE TOMES RENCOR»

El mexicano coloquial está repleto de expresiones sonoras y sorprendentes. A lo largo de estos días he apuntado muchas y hemos incorporado unas cuantas al lenguaje familiar. Pero para cerrar estas notas inacabadas, me quedo con una, que pillé al vuelo en una conversación cualquiera: «no le tomes rencor». Siento que resume la actitud fundamental de lo aprendido y vivido en la comunidad de aprendizaje de Zautla y Tepexoxuca. Una actitud combativa pero no rencorosa, desafiante pero no calculadora, expuesta sin arrepentimiento, acogedora y respetuosa. Todo ello es, para mí, la honestidad. Esa honestidad con lo real que no es una virtud moral ni moralista, sino una potencia ética y crítica. Todo ello es, según la expresión de Santiago López Petit, una anomalía, es decir, una fuerza que se desvía de la normalidad pero que no acepta ponerse al margen sino hacer de la propia

vida un desafío. Y todo ello es, para los zapatistas, lo que hace décadas que llaman la rabia digna. Múltiples nombres, adjetivos, gerundios e infinitivos. Muchos saberes, muchos rostros, mucha vida. Son las palabras y los cuerpos de una poética en lucha, decíamos. Son los *modos alegres de estar juntos para hacer lo común*.

---

1. El *Pressentiment* es una publicación que el colectivo Espai en Blanc creó entre el 2012 y el 2022 (www.elpressentiment.net).

Numax, nuestra universidad

En 1979, la cámara de Joaquim Jordà recogió la experiencia del grupo de trabajadores que colectivizó y autogestionó la fábrica Numax en Barcelona. Veinticinco años después, la misma cámara asiste a su reencuentro. Entre sus años de lucha colectiva y la dispersión de sus vidas actuales, median los deseos «de una gente que luchó por dejar de ser clase obrera sin renunciar a la experiencia vivida en la fábrica». Jordà los captó entonces, cuando, hartos de competir y de autoexplotarse, los trabajadores de la fábrica colectivizada decidieron venderla y no volver a trabajar para otro, realizar un trabajo con sentido, irse al campo, seguir militando en otros espacios. ¿Qué se hizo de aquellos anhelos? ¿Qué ocurrió con esas vidas que, en el espacio de la fábrica, se habían politizado? Jordà sintetiza: «Quizá no hicieron todo lo que querían, pero no hicieron nada que no quisieran hacer».

Veinte años no es nada, la película que Jordà estrenó en noviembre de 2005 y que retoma las vidas de los trabajadores y trabajadoras de Numax, es un homenaje a la dignidad anónima de la clase obrera que fue derrotada. Perdieron pero no fracasaron. «No me interesaba contar la historia de un fracaso. Me interesaba explicar que, dentro de la mediocridad y del horror que han sido los últimos veinticinco años, ellos habían sabido mantener una cosa: la idea de que ellos no podían caer en determinadas bajezas, no podían ser engañados, que eran responsables de mantener una historia que habían vivido. Una historia ejemplar.»

Como no se cansan de repetir en *Veinte años no es nada*, Numax fue, para ese grupo de trabajadores, su universidad. Conversando con Joaquim Jordà en su piso de Barcelona una tarde de diciembre de 2005, reflexionando con él sobre la experiencia colectiva de estas dos películas, descubrimos que Numax es también una universidad para nosotros, ahora. Por un lado, porque nos muestra un proceso de politización radicalmente autónomo que no se explica por el peso de la ideología sino por la capacidad de invención y de creación que tienen unas vidas que se arriesgan juntas. Por otro lado, porque nos sitúa en una historia que es la de nuestro presente: la historia acallada de la Transición española, como una historia de desencanto y de traiciones.

«Viví el mundo obrero en su capacidad de organización y de revuelta», afirma Jordà, recordando la experiencia de *Numax presenta.* «Para el movimiento obrero clásico, *Numax presenta* era una película perdedora. Lo que para mí era una victoria para ellos era una derrota.» Esta victoria, como confirma la segunda película, es la de un aprendizaje de vida al que no se puede renunciar. «En Numax, la idea fundamental era la de grupo. Lo que aprendieron es a mantener la cohesión a través de la asamblea. A partir de esta experiencia de grupo, cada uno se enriqueció personalmente. Paradójicamente, aprendieron a ser un individuo. Lejos de lo que se dice de que la lucha obrera masifica y despersonaliza, en Numax se da otra experiencia. Unos tenían ya una biografía, otros no. Pero todos viven un proceso personal a través de lo colectivo. Cada uno sale de Numax con su propio título.»

Su proceso político es un proceso de dignificación junto al otro, en una lucha compartida. Lejos de las lógicas clásicas de la adhesión al movimiento obrero, sus consignas y sus directrices, en Numax se descubre la violencia del trabajo asalariado a través de la propia vida, cuando esta se reconoce en un problema común. Por eso la crítica de los trabajadores de Numax no puede detenerse en una crítica externa al capitalismo. Se formula

necesariamente como una crítica al trabajo y a su régimen de dominación sobre la vida. «El concepto de segunda explotación fue para mí un descubrimiento. Que otro me dé con el látigo, pase, pero que sea yo mismo, no. Esto es lo que les hace salir de ahí. Además, se descubren haciendo un trabajo que ni les interesa ni les importa. ¿Qué tiene que ver con ellos un ventilador o un cuece-huevos? ¿Y cómo venderlos a otros trabajadores si los hay mejores y más baratos? Vendiendo electrodomésticos innecesarios, sienten que están engañando a sus propios compañeros. Es lo que van aprendiendo a lo largo de estos dos años de autogestión. Descubren que el trabajo no dignifica y que además están haciendo cosas absurdas.» Sus vidas, liberadas colectivamente de la sumisión y de las servidumbres de supervivencia, quieren más. Un plus de sentido político y personal, individual y colectivo. Es lo que se expresa en los deseos que se recogen al final de *Numax presenta,* cuando los trabajadores celebran una fiesta porque, por fin, han conseguido vender la fábrica y deshacerse de ella.

UN DÍA LUCHAMOS

Este espíritu colectivo en el que la singularidad de cada uno encuentra la de los demás tenía sus coordenadas en la fábrica. «La fábrica es tener cuatro paredes. Darse un espacio y un tiempo.» Veinticinco años después, la fábrica ha desaparecido y las vidas de los trabajadores y trabajadoras de Numax, irreversiblemente marcadas, se deslizan por el espacio reticular del nuevo capitalismo. Su dispersión biográfica es una metáfora del aislamiento en el que se juega cada uno la vida en la sociedad-red. La desaparición de la fábrica como espacio de lucha política y la posterior personalización de nuestros recorridos laborales y vitales a través de la precariedad han borrado de nuestra geografía política los lugares comunes. «Hoy tenemos una suma de aventuras personales que se encuentran en un determinado momento para hacer algo. Es un cambio fundamental.»

En *Veinte años no es nada,* encontramos a los obreros de Numax convertidos en taxistas, maestras, artesanos, monjas, abogados, cocineros,

hippies de montaña, comerciales... Cada uno con su historia, cada uno con su batalla personal. Sin embargo, todos guardan el secreto que comparten y que les hace vivir con la cabeza alta: «un día luchamos».

Entre todos ellos, una historia cautiva la mirada de Jordà: la de Juan y Pepi, la pareja que, junto a otros compañeros, se convirtió, durante los primeros años de la Transición, en atracadores. «Es la historia más consecuente. Es la historia que lleva a la práctica lo que todos los demás han pensado. Habían hecho un enfrentamiento colectivo con el capital y luego habían continuado individualmente a través de lo que entonces llamaban expropiaciones y ahora, atracos.» Estos atracadores sociales son los que llevan hasta el extremo y con toda la literalidad la crítica al trabajo que habían hecho juntos en Numax. Hasta el punto de que Juan, gravemente enfermo, «tiene un sueño infantil: ser el héroe de la clase obrera, el que mata al ministro del gobierno que los ha traicionado». Como explica en *Veinte años no es nada*, Juan exige la presencia de José Barrionuevo en su último atraco. Suprimirlo a él y lo que representa es el punto álgido y desesperado de unas vidas rotas que «han llegado a ver cosas que no pueden olvidar».

¿Hay marcha atrás? Esta es una de las preguntas que, silenciosamente, nos acompañan viendo *Veinte años no es nada.* ¿Se puede volver a la normalidad cuando se han cambiado de raíz las reglas del juego? ¿Se puede soportar el peso de la mediocridad, de la competitividad, de la batalla en solitario por la supervivencia cuando se ha vivido la potencia de la creatividad y de la inteligencia colectiva? Juan Manzanares señala un camino, el del que sabe que solo puede seguir avanzando hasta caer abatido. Pepi y, con ella, el resto de compañeros muestran, con sus vidas heridas, que puede haber una dignidad en el anonimato. «No les pueden engañar», dice Jordà.

No los pueden engañar porque ellos fueron parte protagonista de las luchas de la Transición y de sus sueños traicionados. *Veinte años no es nada* es, entre otras muchas cosas, una lectura de la Transición, una mirada sobre la historia reciente de España que no necesita de análisis externos ni de voces en *off*. La elocuencia de Jordà se concentra en un puñado de vidas que hablan por sí mismas. No son su objeto de estudio, son un sujeto de enunciación que sabe que «solo escucha quien te quiere escuchar». Su testimonio rompe el cuento de la Transición: esta no fue el resultado de una reconciliación ni de un gesto realista. Los pactos que sellaron el cambio de régimen fueron una nueva puerta cerrada, otra capa de cal sobre el último intento revolucionario del movimiento obrero, en el marco de la última ola que, del 68 al 77, sacudió las sociedades desarrolladas en búsqueda de nuevos modos de organización social. Frente al dirigismo comunista, la ola del 68 al 77 tuvo un fuerte componente autónomo, del que Numax es un claro exponente.

Jordà reivindica esa experiencia para arrancarla de cualquier tentación nostálgica. «No sé qué nostalgia podría haber. Se mira al pasado como punto de partida del lugar en el que estamos hoy.» Reivindicarla es conjurar, también, la trampa edulcorante de la ingenuidad: «Ellos no fueron ingenuos. Fueron muy listos y muy inteligentes. Lo que encontré rodando estas dos películas es la inteligencia colectiva obrera». Sin nostalgia y sin ingenuidad, la historia ejemplar de Numax y de sus protagonistas desencaja las coordenadas de la historia, de ese pasado que ya fue, para lanzarnos una pregunta: ¿cuándo y dónde se podrían dar hoy estos procesos de politización que transforman lo social transformando nuestra propia vida? Si ellos pudieron... Sin embargo, muchas cosas han cambiado. «Hoy el trabajo es un bien deseado. Ha sido tan fuerte la reconversión de estos años, que la figura del obrero se ha convertido en una situación soñada. Seguramente llegará un día en que esta figura ya no será deseada y entonces

habrá una situación radicalmente nueva, un nuevo rechazo al trabajo, esta vez total. Pienso que tiene que producirse. Ojalá me la pudiera imaginar.»

Decía Jordà que a los trabajadores de Numax no se les puede engañar. No se les puede engañar porque Numax, su universidad, fue sobre todo una escuela de dignidad. Al final de *Veinte años no es nada*, el hijo de uno de los protagonistas de la colectivización de Numax rompe a llorar. Es sordomudo. «Es el que no habla. Solo puede expresar.» Y en su llanto se expresa todo: la emoción por lo vivido, la tristeza de la derrota y «el orgullo de tener un padre y de que este padre tenga una historia».

NO HIZO NADA QUE NO QUISIERA HACER

Como los personajes de *Veinte años no es nada*, Joaquim Jordà no hizo nada que no quisiera hacer. Quizá no hizo todo lo que quería pero, como ellos, mantuvo la dignidad de no caer en la bajeza de la acomodación y la renuncia.

Una mirada sobre las biografías de quienes integraron el antifranquismo más radical en los años sesenta y setenta hiela la sangre: o el rápido acceso a las más altas cotas del poder o la autodestrucción precipitada parecen ser las dos únicas opciones para una historia que venía cargada de vida y de creatividad. Las lecturas históricas que está ofreciendo actualmente el progresismo oficial parecen confirmarlo: quienes en la Transición no supieron entender el cambio y asumirlo con realismo eran unos ilusos que acabaron hundidos en el silencio, en la droga o en la irrelevancia. La vida y la obra de Joaquim Jordà demuestran que esta lectura del progresismo reaccionario es falsa. Ni con el sistema ni marginado, Jordà vivió con la cabeza alta y filmó con la mirada libre. La prueba irrefutable de ello no es su biografía sino algo mucho más decisivo: la manera como sus películas más importantes tratan a aquellos a quienes mira a través de la cámara. Su mirada infunde dignidad. Sin juzgar, sin declarar a nadie ni bueno ni malo, sus películas nos ofrecen la dignidad de obreros perdedores y anónimos, de locos, pederastas, yonquis, enfermos, etcétera. La mirada no es estética ni

es paternalista. Es una mirada política y por lo tanto conflictiva, como en el caso del pederasta de *De niños* (2003). Es una mirada que exige comprensión más que piedad y que en ningún caso puede ser complaciente. El cine de Jordà es un cine político que no transmite ideología ni construye una historia monumental sino que nos dice de qué materiales silenciosos está hecho el presente que pisamos y nos señala, así, adónde apunta nuestro campo de experiencias posibles.

En 1999, una serie de colectivos del área de Barcelona organizamos unas jornadas en el Centro Social Okupado La Lokería con el título «De la autonomía obrera al antagonismo difuso». Fue el primer encuentro entre experiencias de dos generaciones que hasta entonces solo habían mantenido vínculos informales pero que políticamente no se reconocían entre sí. A diferencia de Italia, en España y en Catalunya había habido un corte histórico y generacional entre las luchas autónomas en las fábricas en los años setenta, y las prácticas de okupación y autoorganización en los barrios en los noventa. Durante dos intensos días se sucedieron narraciones, análisis, charlas y asambleas. ¿Qué significaba hacer experiencia de la autonomía para un nosotros tan difuso como el que allí se reunía? En el marco de este encuentro, proyectamos *Numax presenta*. Hacía muchos años que no se proyectaba en Barcelona. Era una tarde calurosa de mayo y sus tres largas horas se convirtieron en una extraña siesta colectiva, con Joaquim Jordà durmiendo en el sofá entre nosotros.

Lejos del cine de culto, que exige sumisión y reverencia, y que distingue a quien se sabe relacionar con sus dificultades, la película de Jordà creó un espacio-tiempo en el que estuvimos juntos de una manera inédita. Hablábamos, dormíamos, entrábamos y salíamos pero todos *vimos* la película. La vimos porque pasamos a formar parte de la complicidad desde la que estaba rodada y entramos en contacto, así, con la experiencia que en ella se recogía. En esas jornadas nosotros habíamos provocado un encuentro con nuestra historia que no quería ser reverencial: no nos limitábamos a indagar de dónde veníamos sino que queríamos preguntarnos qué podíamos hacer.

Desde ahí, Numax no es una historia del pasado. La memoria deja de ser un pedazo de historia enlatada para convertirse en una interpelación sobre nuestra propia actualidad. Numax no es solo Numax, porque nos habla de las luchas autónomas y de su crítica radical al trabajo y a las formas de organización de la política tradicional. Numax no es solo Numax porque nos permite entender la política actual a la vez que nos descubre las resistencias que se esconden en la aparente normalidad que nos toca soportar cotidianamente.

Hoy, en Europa, la fábrica como espacio que centralizaba las luchas ha estallado. Todo el territorio y todas las esferas de la vida se han convertido en un campo de batalla: el consumo, la comunicación, los afectos, la salud, las identidades... Las luchas son difíciles de localizar y mucho más difícil es identificar a un sujeto político. La precarización del trabajo y de la vida ha disuelto unos vínculos de pertenencia y de solidaridad. La experiencia de la autonomía se pervierte, entonces, y se convierte en una promoción permanente del yo. No disponemos de un nosotros sino que tenemos que producirlo en cada momento y para cada nueva situación. Como nos comentaba Jordà, hoy tenemos una suma de aventuras personales que se encuentran en un determinado momento para hacer algo.

La experiencia de Numax quizá no nos ofrece un modelo o una solución para aplicar a nuestro presente. Pero sí que nos da una pista de lectura y un criterio para la acción. Por eso es una historia ejemplar. La pista es la que nos descubre las continuidades invisibles de la dignidad de quienes en cada época y en cada lugar han luchado de forma anónima, transformando la sociedad y sus deseos a un mismo tiempo. Su olvido es una fosa común donde, como decía Walter Benjamin, se alojan los posibles que todavía no han sido. El criterio para la acción lleva un viejo nombre: autonomía. Autonomía no es el privilegio por el cual cada individuo es uno mismo, sino el vínculo y la fuerza colectiva que hacen posible que cada vida llegue

a descubrir, con otros, la dignidad de su irreductible singularidad, y a luchar por sí misma.

Mi vida, que no es mía

Supongamos que soy una mujer relativamente joven, blanca y con estudios. ¿Cuál es mi lugar en el mundo? ¿La familia que tengo? ¿El trabajo que desempeño? ¿El país en el que he nacido y vivo? ¿La cultura en la que he crecido? Familia, trabajo, nacionalidad o cultura son aspectos de una biografía que lleva mi nombre y que establece los contornos y los límites de *mi* vida y de *mi* lugar en el mundo. Este lugar codificado es el que interrogan las encuestas, recogen las estadísticas, potencian las redes o valorizan mi currículum. Dentro de estas referencias, puedo hacer *mi* vida, pero *solo* puedo hacer mi vida.

Encontrarse con los escritos filosóficos de Santiago López Petit hace estallar el sentido de este «solo» y le da la vuelta: que estemos condenados a hacer la propia vida, y nada más que la propia vida, no es una situación existencial, psicológica o antropológica, sino que es una condición política. Como condición política, puede ser analizada en sus determinaciones materiales (históricas, económicas, etcétera) y en su fundamentación ontológica (relación con el ser). Pero como condición política también nos lanza una exigencia que López Petit resume así: si solo puedes hacer *tu* vida, conviértela en un acto de sabotaje.

YO SIN MÍ

A veces se bromea, entre amigos, que los libros de Santi son como libros de autoayuda en negativo. Caen sobre quien se acerca a ellos como manuales de entrenamiento personal, pero invierten los objetivos que estos textos

acostumbran a proponernos. Lo que en el ámbito de la autoayuda es el cultivo del bienestar, aquí se convierte en el ahondamiento y radicalización del propio malestar. Lo que allí es la construcción de una vía de salvación o de liberación hacia la felicidad individual, aquí es la puesta en pie de una vida política capaz de hacerse colectiva y levantarse como desafío. En uno y otro caso, el punto de partida es la propia vida, pero si el primer camino nos tiene que llevar a la reconciliación con el ser, con nuestro propio ser, el que nos propone Santi consiste en abandonarlo, en liberarnos de él. Del ser al querer vivir o, lo que será lo mismo, de la vida (que me pertenece) al querer vivir (que no me pertenece): este es el camino que su libro *El infinito y la nada,* entre otros, nos propone como un programa detallado con una doble dimensión, filosófica y práctica.

En su dimensión práctica, la propuesta se presenta de la siguiente manera: piensa a fondo tu vida de tal manera que «el saber del sí mismo perturbe el texto de nuestra vida y que el yo que lo organiza se desorganice». O dicho de otra forma: piensa a fondo tu vida pero no te busques a ti mismo. En su dimensión filosófica, a esta operación debe corresponderle «un programa de nominalización de la vida».

De lo que se trata, en resumen, es de emprender un cuerpo a cuerpo con la vida del que podamos salir vencedores. Aunque toda vida es una victoria precaria. Para ello es preciso una doble provocación: por una parte, la que nos puede liberar de la argolla del ser que aferra nuestra vida al sistema de coherencias y de renuncias que se organizan en torno al «yo soy», sus preguntas (quién soy) y sus problemas (autoestima, identidad, representación...). Por otra parte, la que tiene que desmontar las hipóstasis con las que la vida, como concepto, reconduce y unifica, bajo diversas figuras, la ambivalencia que nos constituye. Una y otra remiten a una misma experiencia: la zozobra que nos invade cuando, por un momento, sentimos que no encajamos en esta vida que aparece como *mi* vida. Esta inadecuación, fuente de malestar, nos aboca tanto a una descomposición del texto de nuestra vida, que no toca fondo, como a una recomposición de su empeño, para la que no hay ni cielo ni techo.

Escribe Santiago López Petit que la zozobra es el encuentro con el infinito y la nada que nos atraviesan. La zozobra es la experiencia que nos abre al querer vivir. El querer vivir, como contracción del infinito que lo expande y de la nada que destruye al ser, ya no es ni *tu* vida ni *la* vida. Buceando en mi vida he salido a mar abierto. Pero este mar no tiene orillas y yo no tengo otros pulmones que los míos. La provocación, este cuerpo a cuerpo con la vida, es una liberación que no te libera de ti mismo. Te perturba y te transforma pero no te salva. *El infinito y la nada* no es un libro místico. Es el libro de una ontología de la subversión, de una ontología que solo puede destruirse a sí misma. Un libro que, muy a su pesar, contiene un horizonte: llegar a hacerse, al fin, una vida política.

Volvamos a esa mujer relativamente joven, blanca y con estudios que suponíamos que era yo. Esa mujer que podía hacer su vida pero que *solo* podía hacer su vida. En ese *solo* que parecía ser la proclamación de su libertad y de su lugar en el mundo, vemos ahora que expresaba su inadecuación: el hecho de no encajar, el desencadenamiento de su zozobra. En ese *solo* escuchábamos el mar de fondo del querer vivir. Se puede decir ahora de la manera más sencilla posible: querer vivir no es querer hacer tu vida. Bajo la simplicidad de estas palabras se esconde el principal problema político que a los occidentales de este tiempo nuestro, tiempo de globalización y de aislamiento, nos corresponde pensar y vivir. La alienación parece haberse resuelto de forma perversa: encerrando cada vida en la unidad de sí misma, trasladando la escisión de la ambivalencia de dentro a fuera, de la identidad de cada uno a la relación de cada uno con el todo. Ya no vivimos escindidos, vivimos aislados.

Por eso, la propuesta de *El infinito y la nada* no es encontrar la plenitud del yo (reconciliar al ser) sino vaciarla (abandonar al ser). Llegar a ser un yo sin mí es el camino para politizar mi existencia. Solo así habré hecho mía, dirá Santiago López Petit, la fuerza del anonimato. El anonimato no es disolución, porque la zozobra no es una matriz común ni un universal. Remite a una comunidad que no es una, sino todas las personas del verbo *querer vivir*. Hay que singularizarse, por tanto, como una de ellas y con todas ellas. Por eso, el aprendizaje del anonimato como perturbación del

texto de nuestra vida es, a la vez, la constitución de un sí mismo inintercambiable y, al mismo tiempo, el encuentro con el nosotros como un plural.

DEL YO AL NOSOTROS

Decíamos al principio que el hecho de que hoy cada uno de nosotros tenga que relacionarse antes que nada con su propia vida es, para Santiago López Petit, una condición política. Ir de la vida al querer vivir nos ha mostrado que la ambivalencia del infinito y la nada es reconducida y anulada en cada una de las vidas que nos individualizan, así como en la vida en general que, hipostasiada, construye un cielo de argumentos para la renuncia. Lo importante es que esto no ocurre desde un exterior (modelo de la captura) sino desde la ambivalencia misma. El querer vivir siempre tiene un trato con el orden. El ser es la línea interior de nuestro cansancio. La identidad personal es un resto de nuestra existencia. A todo esto, en sus efectos relacionales, es a lo que llamamos *el poder*.

Los efectos del poder en y sobre el querer vivir, que hasta ahora hemos recogido en su dimensión ontológica, tienen una concreción material e histórica que Santiago López Petit ha analizado desde sus primeros textos y que, en *El infinito y la nada*, toman una nueva consistencia. Cuando el yo, en la experiencia de la zozobra, acoge el vacío y se abre al encuentro del nosotros, se descubre como efecto de una historia y como pieza clave de unas relaciones de dominación. Por una parte, la historia es la del abandono de un horizonte de lucha: la historia de una derrota silenciada, la del movimiento obrero como sujeto histórico y revolucionario, al término de la cual, el capitalismo se ha hecho uno con la realidad. El yo, presunto soberano de sus derechos y de sus opiniones, no es el principio neutro del intercambio político. Es el resultado de una insistente demolición, por parte de la democracia capitalista, de todos los vínculos que no pasan por sus cauces productivos y de representación.

Por otra parte, las relaciones de dominación son las que dibujan la geografía de nuestra actualidad. Santiago López Petit le da un nombre que levanta ampollas en las conciencias biempensantes: el *fascismo postmoderno*. Es el régimen de dominación bajo el que cada vida es convertida en unidad de movilización que, con su propia autonomía, reproduce el orden. Es el régimen de dominación que corresponde a la sociedad-red y a su orden conectivo. La red es multiforme e infinita, pero solo hay una posible relación con ella: estar o no estar. El conflicto queda, así, anulado y la vida entera es puesta a trabajar en la carrera agotadora de no hacer de la propia vida una biografía más de la exclusión.

«Solo puedo hacer mi vida», la frase de nuestra protagonista que suponíamos que podía ser alguien como yo, se carga ahora de una nueva dimensión. Si antes podíamos escuchar en ella el mar de fondo del querer vivir, ahora, clavada en el tiempo y en su materialidad, se vuelve expresión de una historia y de una actualidad. Este *solo* que ha guiado toda nuestra lectura de *El infinito y la nada* es la clave cifrada de la historia del capitalismo y la llave de acceso a la verdad del fascismo postmoderno: que en él, cada uno solo puede y debe hacer su vida.

Esta verdad es la que a nosotros, hoy, nos corresponde desafiar radicalmente. Hacer de nuestro querer vivir un desafío –que es la idea-brújula que ha guiado la vida de Santiago López Petit y cada uno de sus libros– significa socavar esta verdad que afianza el orden. Perturbar el texto de nuestra vida, exponiéndolo a la zozobra del querer vivir, y descubrir la condición política de nuestra existencia ha sido el primer paso. Pero esto no significa aún tener *una vida política*. La vida política, como un querer vivir hecho desafío, no es un código de comportamiento. Es un cambio de disposición respecto al ser, es la manera en la que se comparte el querer vivir. Con ella se conquista un terreno en el que está todo por hacer. El territorio de una política radical pero ya no universal. Un territorio en el que dominan los silencios sobre las consignas, los ritmos sobre las doctrinas. Una política que, destruyendo esta realidad, quiere preservar el secreto de cada vida y su particular manera de resolver la paradoja del querer vivir.

TE QUIERO VIVIR

Supongamos que la vida de esa mujer relativamente joven, blanca y con estudios se ha sacudido. Su vida, expuesta a la zozobra, ya no es solo suya. Pero tampoco ha encontrado una ola real de transformación política y social. Vive en el fascismo postmoderno. Supongamos que ha encontrado un verbo, *querer vivir*. Jugará con él. Deberá aprender a conjugarlo. Encontrará a las otras personas del verbo. Intuirá, en pequeñas alianzas de amigos, lo que podría ser un nosotros. Con la humildad de unos pulmones pequeños en un mar sin costa, se propondrá hacer de su vida un desafío. Sin saber lo que puede ser hoy una vida política, inventará alguna palabra para otros, algún enunciado que cambie el punto de vista sobre la inmediatez de la realidad. Algún día, el baile de la conjugación le jugará una mala pasada. Porque los verbos, como la vida, tienen irregularidades. Entre el yo y el tú, por una grieta de su vida sacudida, se le colará un pronombre inesperado: *te* quiero vivir.

Tiempo salvaje

¿Por qué en un país seco todo el mundo desea una casa con piscina? Misterios de la riqueza propietaria, que no consiste en compartir lo que tenemos sino en poseer lo que otros no pueden tener. Cuando están llenas, las piscinas proyectan su rectángulo de azul artificial hacia el cielo con la arrogancia *novo-rica* de quien puede levantar la vista y decirse, a sí mismo y a los demás: «lo he conseguido». Pero en cualquier piscina llena está la amenaza de la piscina vacía: las pesadillas pringosas de moho, las pelotas abandonadas y las charcas estancadas donde saltan las ranas. Es la amenaza de la nostalgia. Del recuerdo de tiempos mejores. De las familias arruinadas. De la sombra casi borrada de los niños ahogados.

En las obras del dramaturgo Josep Maria Miró aparecen a menudo las piscinas. En *Tiempo salvaje*, una piscina ocupa el centro de la vida comunitaria de un bloque de pisos, de aquellos que se han extendido por las afueras de nuestros pueblos y ciudades durante el *boom* inmobiliario. Sueño de la clase trabajadora en su deseo de asimilarse a las clases medias despolitizadas, los bloques con piscina dibujan la geografía de un simulacro de vida urbana y de harmonía comunitaria al mismo tiempo. Los pisos son los nichos de este sueño, mientras que la piscina es el escenario artificial de una idea hipotecada de libertad. En torno a ella se pasean los cuerpos y se cruzan las miradas, los deseos insatisfechos, el ocio exhibicionista y las transgresiones no dichas. «Este no es un lugar bonito para vivir», dice uno de los personajes que irrumpe con su impertinencia en la frágil vida de la comunidad. Su existencia señala el rastro oscuro que siempre acecha a las

comunidades por debajo de lo que estas están dispuestas a saber de sí mismas.

El mundo de la cultura también es una comunidad de apariencias, con sus nichos y sus escenarios artificiales para simular que, juntos, somos libres. Cuando me llegó la propuesta de acompañar la pieza de Miró con un ensayo, respondí lo que se acostumbra a decir en estos casos: que lo miraría, que tenía referencias del nombre del autor, muy conocido por su obra *El principio de Arquímedes*. Nombres y más nombres, autores y títulos que configuran el mapa de lo que hay que saber en la ciudad de la cultura. Ya no de la cultura general, que actualmente ya no existe, sino de la cultura superficial, que es la que consumimos tachando listas de lo que hemos visto, experimentado, citado, visitado, etcétera. Habría podido seguir el ritual, sin más preguntas, y ponerme a escribir sobre nombres y sobre títulos, utilizando mi propio nombre para hacer un ejercicio virtuoso de legitimación cultural. Retrasé la entrega de este escrito hasta que tuve ocasión, a lo largo de ese año, de ver las obras de Josep Maria Miró, de conversar con él e incluso de hacer juntos un sonoro cacerolazo en protesta por la visita del rey a Barcelona, desde la puerta de la Sala Beckett. Era febrero de 2018.

Tiempo de lo vivido, pues, contra el tiempo salvaje. Tiempo conquistado a la fagocitación de unos por otros, a la explotación de unos por otros, a la instrumentalización de unos por otros. Como en las obras de Miró, el tiempo siempre pasa y nos pasa bajo la sombra de la sospecha no dicha. «¿Me lo explicas?», «¿Por qué no me lo explicas?», son preguntas insistentes entre las parejas que lleva a escena. Saben que no se lo dicen todo, pero más que eso, sufren por no decirlo todo. El silencio compartido es la expresión más plácida del amor, no solo de pareja sino también familiar y de amistad. Solo podemos estar callados con quien realmente sentimos confianza. Sin embargo, en las casas-nicho de *Tiempo salvaje* no hay espacio para un silencio acogedor. El miedo es un aire tóxico que se cuela por las ventanas, por las escaleras, por las puertas mal cerradas, por el reflejo en el cristal de las casas vecinas, por las llamadas no atendidas, por los móviles que no dejan de sonar, por las pintadas en las paredes... En esta

obra aparecen unas pintadas amenazadoras que toman protagonismo en las pesadillas de los personajes. Pero no dicen nada que no sea cierto. Nada que no hayan temido y sabido siempre. Dan voz a lo que nadie se atreve a decir. Hacen visible que toda comunidad se sostiene sobre el miedo de su propia destrucción.

La vida colectiva es un infierno, escribía el filósofo Merleau-Ponty, uno de los más finos observadores del sentido plural de la experiencia y de la imposibilidad de decir *yo* sin decir, al mismo tiempo, *nosotros*. No hace tanto, la Iglesia católica se atrevió a desmentir la existencia del infierno. Pero mientras, lo que ha ocurrido en nuestras sociedades es más bien lo contrario: hemos aceptado el infierno y hemos descartado el Cielo. No hay horizonte, no hay premio, no hay después, no hay futuro ni salvación. Solo la irreversibilidad del daño que nos hacemos viviendo juntos. El tiempo salvaje es el tiempo de esta irreversibilidad, donde la destrucción se hace inevitable. Nadie tiene la dirección de este plan, nadie decide exactamente nada, pero el mal está desatado y solo necesita, para extenderse, colarse en las grietas de nuestras vidas encajadas. Ya no somos criaturas jugando alrededor de una piscina, nadie puede correr más rápido que otros y llegar a la pared para gritar, «¡casa!». En las casas, hoy, nadie está del todo en su casa.

El mismo Merleau-Ponty escribía, también, que la verdad es allí donde hemos llegado con los otros y que si no, no es a la verdad adonde hemos llegado. Esto no significa que lo que encontremos nos guste. La verdad no está hecha para agradar. Por eso mismo tenemos la tendencia de esquivarla y de montarnos, cada uno de nosotros, nuestra película de autoengaños y de excusas. Ir juntos hacia la verdad, aunque no nos guste: quizá es esto a lo que el teatro nos invita y lo que nos ofrece. Quizá por eso también Josep Maria Miró ha encontrado en el teatro la posibilidad de hacer lo que no conseguía hacer con el periodismo, su primer y querido oficio. Yo también tuve la tentación del periodismo, pero la esquivé antes que él y tomé la tangente de la filosofía. El camino hacia la verdad es salirse del camino y dejar abandonado, como un grito, el azul de las piscinas.

Di amor

«Quiero hacer un trabajo sobre el amor.» Escuché *amor* y entendí *error*, mientras mi mirada se perdía hacia el fondo de la plaza, a través de los cristales del museo. Dicen que los cristales no son buenos para las salas de exposiciones, pero yo siempre invitaría a pasear por un museo que tenga ventanas abiertas hacia fuera. Los cuadros no son nada sin el trasfondo cruel de la ciudad. En este caso, entrar en el MACBA es una buena manera de entender de qué está hecho el corazón de Barcelona: la realidad se vuelve hipnóticamente dolorosa en la plaza menos plaza del mundo, donde los cuerpos, siempre a punto de colisionar, no se encuentran nunca.

Pol Guasch había dicho *amor*, tras los cristales del museo, y no era ningún error. Aguantaba el suspense de mi silencio y de mi mirada perdida. Había abierto un paréntesis y yo, en mi rol de profesora, de tutora, de mentora o como se llame, buscaba salir de él con la palabra correcta: querrás decir género, o corporalidad, o prácticas sexuales, o afectos, o vínculos, o cuidados... Son las palabras con las que hoy se puede hablar, para no tratarlo realmente, del amor. Pero antes de que pudiera llegar a defenderme con la artillería del discurso correcto, Pol Guasch dobló la apuesta de mi silencio: «... sobre el amor y la poesía».

Su actitud serena me indicaba que no era ni un error ni una broma y que estas dos palabras, como dos corazones entre las manos, podían volver a ser dichas. Siguiendo los protocolos de los entornos académicos donde se movía en ese momento, la universidad y el museo, Pol hizo un «trabajo» en el que las lecturas de Mieli, Lispector, Cixous, Barthes, Maggie Nelson y

Blanchot, sobre todo Blanchot, trenzaban esta posibilidad de volver a *decir amor*, cuando el amor ya ha resultado petrificado.

*

Cuando las instituciones se han convertido en plataformas en las que reproducir y reconocerse en lo previsible, ven y di la violencia de lo que es extraño. Cuando la vida se ha convertido en un lugar en el que resulta imposible vivir, ven, abre los labios y vuelve a decir el mundo. Cuando el amor es un lugar en el que se ha vuelto imposible amar, ven y di amor. Con el atrevimiento de volver a decir, las lecturas del Pol Guasch estudiante se tradujeron en un ensayo, y de los espacios en blanco del ensayo nació un poemario de título blanchotiano: *La part del foc*.

DI, AMOR: cualquier forma de amor es una dedicatoria y cuando Pol Guasch dice «yo te diría, amiga mía, que no hay ni riesgo, ni muerte, ni vida, ni siquiera otro astro donde podamos desandar el camino», el vocativo vuela como una flecha y abre un abismo. La coma es un corte que abre los labios para decir «tú y yo», para decir el mundo y la niebla que lo esconde. El mundo de los amantes es un mundo de neblina, donde los caminos no conducen a ninguna parte, pero donde el lugar más inhóspito guarda el rastro del abrazo. Di, amor: la invitación abre un vacío en el que escuchar la pérdida, cuando su eco silencioso es el único testimonio de que «algún día estuvimos ahí: tú y yo». Pregunta, Pol Guasch, con palabras de Blanchot: «¿qué queda de las experiencias que no hemos protegido?».

DI EL AMOR: si la parte del fuego es la imagen que guía este libro, es porque amar es quemar y no poder ver el propio fuego. El amor se deja decir cuando ya es un resto, cuando se avanza a sus posibilidades o cuando se recuerda desde sus imposibles. Pero siempre es otro respecto a lo vivido. Que nos quede la posibilidad de decir, retoma Pol Guasch ahora con palabras de Gershom Scholem. Sin embargo, la palabra siempre llega antes de tiempo o demasiado tarde, y por eso queda prisionera de la Historia que

los amantes, con su mutismo, destruyen. Por eso las historias de amor siempre son ajenas a quienes se aman, como vestidos extraños que los ahogan o que los ocultan bajo una tramoya que no reconocen como propia. Quienes un día se han podido decir «nos amamos» nunca serán los protagonistas de su propia historia de amor.

DI *AMOR*: «amar es la obsesión por las cosas sin forma» y decir *amor* es el atrevimiento a subvertir todas las formas del lenguaje a partir de la palabra más vacía, más gastada, más vendida y más sucia de una Historia que nos estrangula. En este «arenal tristísimo», en este acuario para ballenas, en esta pastilla blanca milimétrica que nos ayuda a levantarnos cada mañana, decir *amar* es volver, repetir lo que no hay y lo que no puede ser, perseguir una imagen que no llega, estar ahí para montar una arquitectura vacía que, como la de los topos bajo tierra, niega con su aire invisible la univocidad del mundo.

*

Aquellas tardes de otoño en que nos encontrábamos tras los cristales del museo y Pol Guasch hilvanaba palabras para decir el amor mientras yo enmudecía, Barcelona ardía. También vuelve a arder ahora, cuando escribo estas líneas, y seguirá haciéndolo mientras existan el deseo y la rabia de vivir. Se habían hecho públicas las sentencias del juicio por el *procés* y el destino de nueve personas quedaba atado por muchos años al castigo de cárcel. Urquinaona se alzaba cada noche. Luego vendría la sentencia de Pablo Hasél, y así se sucedían un incendio tras otro.

Nos conocíamos poco, con Pol Guasch y con el resto de estudiantes del Programa de Estudios Independientes del MACBA. Las clases eran un cruce de mundos y de vidas difíciles de sintonizar. Pero recuerdo bien la mirada de Pol, que ahora reencuentro en este verso: «mi dolor es un pájaro». Era una mirada dolorosa y tierna hasta romper todos los códigos. Era la mirada de un amor que solo puede ser sentido desde el dolor por este mundo que

deseamos incendiar. Desde la parte del fuego, amar no es salvarse. Amar es dar abrigo y no dejarse castigar.

Yo no tengo casa

Yo no tengo casa. Te ofrezco un salón con mil calles que llevan los nombres de un país entero; un dormitorio abovedado, con todas las galaxias colgando de las vigas; un pasillo de rincones infinitos, una cocina en la que crecen huertos y una escalera de caracol para subir, de noche, a las azoteas. Derrumbo mis cuatro paredes por ti. Salto verjas, abro ventanas, reviento cerrojos porque yo no tengo casa, solo un horizonte que ofrecerte. Sin cuadros, sin neveras, sin cajas fuertes. Sin sueldo ni hipoteca. Sin futuro y sin cuenta corriente. Todo este mar, tan gris, es para ti. Y esta montaña pelada que abraza la ciudad. Y estas calles, que se abren a nuestro paso. Y este mundo, herido de zanjas, túneles, obras y peajes, en el que voy a plantar tu jardín.

Yo no tengo casa porque quiero «andar suelto, estar por ahí, ser libre». Tomar sin acumular, robar sin invertir y amar sin calcular. Son las reglas de un juego que contraviene todas las leyes. La ley del padre, la ley del valor, la ley de Dios, la ley de la propiedad, la ley y el orden. También la ley de la calle, que es la que dicta la pauta de la destrucción. El mío es un juego en el que no hay ganador. El mío es un juego en el que ni siquiera el más listo puede arrimarse a la pared y gritar «¡casa!». Porque yo no tengo casa ni mi estrategia es la del vencedor. Mi juego no se juega ganando ni sumando ni eliminando a los demás. Mi juego se juega jugando hasta no poder más.

Somos vidas sin muerte. Caemos, siempre caemos. Pero no vivimos muriendo. Morimos viviendo. Aunque un cuerpo joven sin vida es siempre

un insulto. A balazos, a pinchazos, entre los hierros de un coche accidentado, tras las rejas de silencio de una comisaría: un cuerpo joven sin vida siempre es el de un sacrificado. Y esta ciudad tiene los suyos, sus propios sacrificados. Pero yo no juego a salvarme. Otros lo hicieron. También tú los conoces: su salvación tiene nombre de tortura. Trabajar o morir: lo dice la calle, lo dice la droga, lo dice la policía. Pero lo que nadie dice es que trabajar es ensayar la muerte.

¿Quién eres tú, ciudadano, que me miras con cara de susto y de reproche desde el cristal inmaculado de tu automóvil? ¿Qué miedos despierto en tu comodidad de algodón limpio y noches en zapatillas? Lees con preocupación las noticias del mundo entero. Guerras, fraudes, mujeres asesinadas, enfermedades contagiosas, catástrofes naturales, políticos corruptos, caídas de la bolsa, atentados, musulmanes con largas barbas y palabras hirientes, pateras y vidas ilegales... Cierra la puerta de tu casa y construye tu pequeña y frágil ficción de seguridad. El caldo está en el fuego y las sábanas huelen bien. ¿Acaso no te lo mereces, después de una larga jornada dedicada al trabajo inútil y a la sumisión? Tu dinero, ganado con tu entrega, te da derecho al reposo, al olvido. Por unas horas. En mí no solo temes al ladrón. Temes ver cómo se hunde la implacable lógica que sustenta tu refugio: trabajar todo el día para poder dejar el mundo atrás. Trabajar todo el día para poder pensar que los problemas siempre los tienen los otros. Trabajar todo el día para existir y dar gracias a la vida... en un susurro avergonzado.

La ciudad es un laberinto de casas. Una muñeca rusa, de rostro frío y vientre grueso. Engulle nuestros sueños, a tanto el metro cuadrado. Su cinturón, que una vez fue rojo, se hincha de casas y más casas: las calles se asfaltan para que puedas ir a tu casa, las farolas se encienden para que no pierdas el camino hacia tu casa, los autobuses circulan para que llegues rápido del trabajo y te encierres en tu casa. Los bloques que recortan el cielo de mi barrio son panales enormes para abejas que evitan tocarse y

mezclarse. La ciudad ha pronunciado su declaración de guerra. Guerra a tu tiempo, guerra a tu vida, guerra a los tuyos y a los que no son nada tuyo.

Yo no tengo casa. He declarado la guerra a la guerra. No dejo el mundo atrás sino que me zambullo en él como un nadador apasionado. Quiero tragar las olas del mar. Quiero sentir la velocidad que no tiene prisa ni va a ninguna parte. Que mis amigos me lleven lejos y mis amores no me protejan. En mis pasos resuena el eco de un nosotros. Juntos, podemos morder la realidad.

Pero la ciudad construye palacios de hielo para los que no tenemos casa. Palacios con reja y guardián. Palacios para jugar a los cuentos de terror en pasillos y mazmorras. Palacios con señores de rostro impasible que nos acogen para enseñarnos qué nos conviene, cómo deben conjugarse nuestro cómo y nuestro cuándo, nuestro dónde y nuestro para qué. Son los señores que, en cárceles, reformatorios y comisarías, nos enseñan cuánto duele una pared cuando no puede ser burlada. En el espacio cerrado de estos palacios de hielo, aprendemos a golpes de fuste y de moral que la vida tiene que discurrir entre cuatro paredes y tiene que circular, con la cabeza baja, por las calles que conducen a ellas. Ser bueno: es la manera más dulce y más limpia de ignorar a los demás y de acabar sacrificándolos.

Yo no tengo casa. Soy sacrificado. Mi semilla no dará fruto en el jardín que he plantado para ti. Lo que nazca, estará maldecido. La mala hierba debe ser arrancada, esterilizada, erradicada. Limpiar la calle es la tarea común de policías, políticos, paramilitares, patriarcas, curas, mediadores y animadores culturales. Dice Barcelona que no hay espacio para mí. Ni para ti. Ni para nuestro dormitorio de techo abovedado del que cuelgan todas las galaxias del universo. Dice Barcelona que soy un delincuente, un problema para la ciudad, para sus ciudadanos, para su seguridad. Dirá un día Barcelona que soy parte del incivismo que hace invivibles sus calles. Parte de la mugre que ensucia los escaparates de la ciudad-empresa. Un índice en las estadísticas de su fracaso, en las grietas de su modelo. Esta ciudad está

construida sobre mucho dolor. Sus cimientos se hunden sobre miles de vidas arrinconadas, silenciadas tras los finos y decorosos muros de sus casas. Esconde tu dolor porque Barcelona es guapa y quiere sonreír al mundo.

Frente a este mar tan gris y sobre esta montaña pelada veréis crecer una ciudad multicolor. Abierta, atractiva y cruel. Una Barcelona de escaparate, de calles alfombradas para los gestores de la economía global y de avenidas iluminadas para los consumidores de marca internacional. Veréis crecer edificios que apuntan al cielo, centros de convenciones para cuerpos espectrales, plazas de horizontes infinitos, calles sin esquinas, aceras sin bancos y tiendas con guardián. Veréis perforar, demoler, arrancar. Veréis expulsar, desplazar, especular. Esta ciudad, hoy tan triste, querrá disimular su tristeza con desfiles deportivos, culturales y de moda. Con acontecimientos multitudinarios, conciertos, fiestas. Con diseño y con vanguardia. Con encuentros que «moverán el mundo».

Es la ciudad del «como si»: tolerante con el que claudica, permisiva con lo convencional que simula que no lo es, coqueta bajo control. Atrevimiento de fiesta pequeñoburguesa. Rupturismo de hijo de papá. Y mucha cobardía. En Barcelona ardieron muchos fuegos hace años. Dicen que parecía una rosa encendida. A veces todavía se enciende alguno. En Barcelona se luchó, cuerpo a cuerpo, calle a calle. Y nadie daba órdenes. Se luchó luchando, no obedeciendo. Esa Barcelona es nuestro mar de fondo. Resuena en todas las vidas que no se dejan atrapar. En todos los gestos que desgarran el plástico, estéril y transparente, que cubre la ciudad y nos ahoga en sus burbujas cada vez más estrechas. En la tienda más grande del mundo, un día se escuchó el grito alegre que sabotea su decorado y trastocan su orden mercantil: Dinero gratis.

Sobre este país de asfalto veréis cómo se pone guapa una ciudad que esconde su miseria. Disimular. Qué gran especialidad. ¿Cómo tener respeto por una ciudad en la que las ancianas esconden su hambre? Su motor

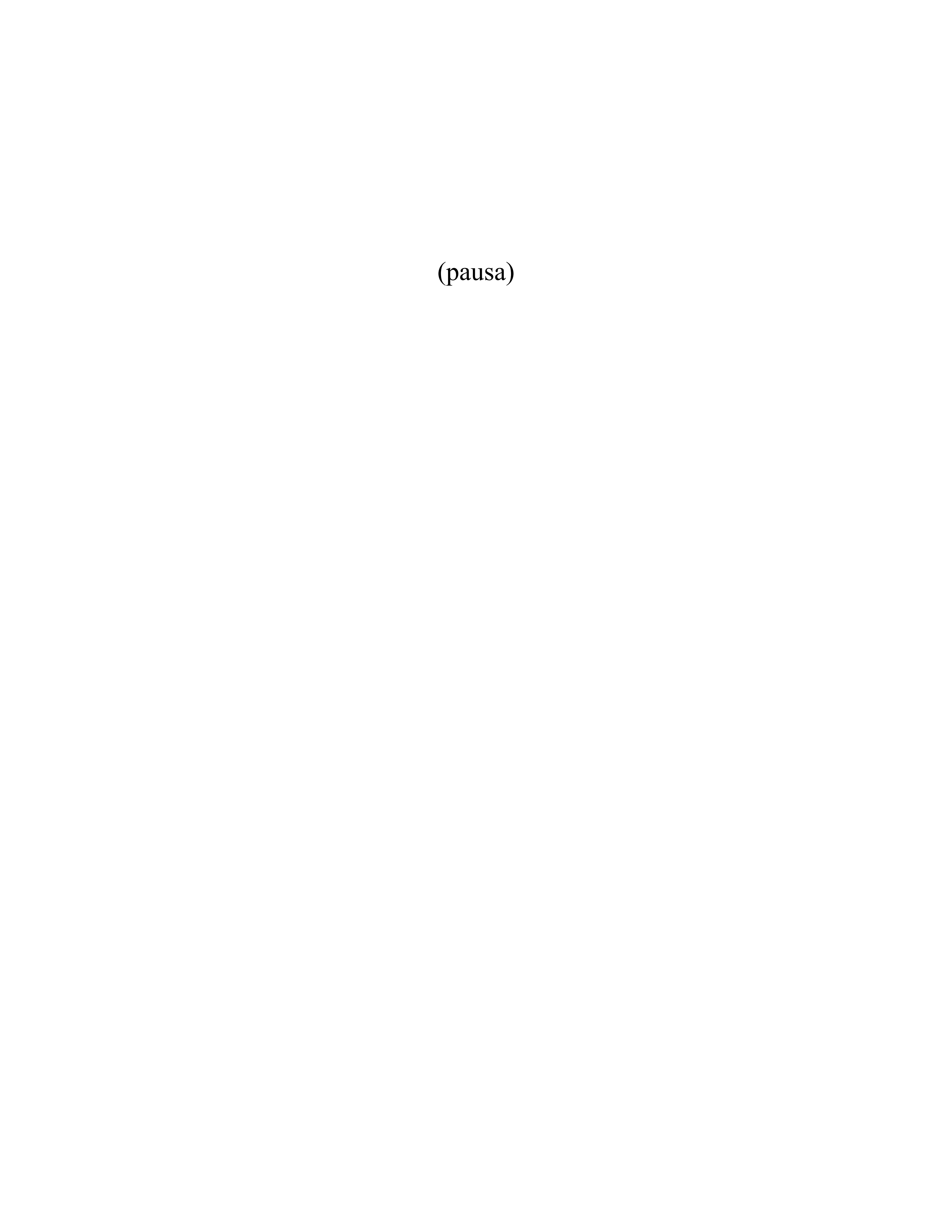
económico escupe gas tóxico. En Barcelona, se muere de silencio y de soledad. De muertes domésticas y domesticadas. Con decoro y con vergüenza. Burlar los muros es burlar el pudor con que morimos. Pero burlar los muros es también demoler la sinvergüenza con la que vivimos. Entregados a una tasa de interés, multiplicada por los metros cuadrados de nuestro futuro. Sobre estas cuentas macabras, Barcelona se hará cada día más despiadada y hermosa. Incluso puede que el mar se vuelva azul. Será un efecto. Un engaño. Una trampa de postal. El mar solo es azul cuando nuestros ojos pueden perderse en sus olas como yo me pierdo en ti.

A esta Barcelona multicolor veréis llegar gente de piel oscura, ojos rasgados, dioses extraños. Miradas sin papeles. Fantasmas sin casa. Pero, a diferencia de mí, en busca de un refugio. De unas horas de cama, aunque sea caliente. Poblarán las calles de esta ciudad homogénea y gris con su ruido, su olor, sus ritmos y sus ecos. Yo ya habré sido sacrificado. Y ellos tomarán el relevo. Sus miradas oscuras, como la mía, infundirán el miedo en los ciudadanos que, con cara de susto y de reproche, los mirarán desde el cristal inmaculado de su automóvil. Sus vidas errantes habrán sido arrancadas de las madres y los caminos que los vieron nacer. Errantes y clandestinos los que llegan. Frágiles y precarios los que ya estábamos aquí, los que simplemente llegamos un poco antes.

Somos vidas multiculturales para la ciudad de la luz multicolor. Folklorizar las diferencias es el mejor método para ignorar la injusticia y neutralizar el conflicto político. Ser un ciudadano tolerante es limitarse a intercambiar gastronomías, fusionar estilos musicales y aprender idiomas. Pero no hacer preguntas. No preguntar jamás a nadie de dónde viene ni qué ha dejado atrás, para quién trabaja y cuánto cobra. Con cuántos comparte la casa. Dónde están sus hijos y quién los cría. Y dónde está su casa... Si es que tiene casa. Yo no tengo casa.

Y tú, tan chiquitilla, tampoco tendrás casa. Ni tú ni nuestra hija maldecida. Otra ley, dicen que más antigua que la ciudad, te ha condenado a hacer la

calle. Lánzate a ella y conquístala. Que tu cuerpo de niña recorra nuestro salón con mil calles que llevan los nombres de un país entero. Altera, con tu paso decidido, el ritmo de las avenidas entregadas al comercio. No lleves reloj, solo las joyas que brillan y embellecen tu pecho. Mira de frente y encontrarás cómplices. Esta ciudad esconde vidas que no claudican. Habrá amigos que te llevarán lejos. Amores que te darán la mano y que te harán sentir todavía más valiente. Burla los muros para que nuestra hija maldecida pueda «andar suelta, estar por ahí, ser libre».


(pausa)

La voz quemada de Sophie Volland

No me llamo Sophie Volland. Volland es el apellido paterno que da nombre a mi familia. Sophie es el nombre que inventó para mí Diderot en las cartas de amor que me escribió durante décadas. Sophie, de sabiduría, claro. No hace falta darle muchas vueltas. Incluso da cierta risa. Diderot amaba la sabiduría tanto como me amaba a mí. O al revés. Algunos pensaréis que me idealizaba. Otros, que me instrumentalizaba. Haréis de mí una víctima silenciosa del exhibicionismo del gran *philosophe*. Además, como muchos sabréis si sois lectores póstumos de nuestras cartas, yo tenía una madre dominante que me alejaba de los hombres y que me apartaba de él, el más amado de todos. Pobre Sophie, es decir, pobre Louise-Henriette. Pero si no me escucháis, si no habéis podido leer mi voz ni documentos con mi rastro es porque yo quise quemar mis cartas. En un tiempo de salones y de exposiciones, yo no quise estar presente. Nunca del todo. Nunca totalmente suya.

*

Diderot era un libertino, un libertario... un filósofo ateo y materialista. Veía a los humanos más cerca de los pólipos que de los ángeles y afirmaba que todo era materia y nada más que materia. El alma, pues, la suya y la mía junto a todas las demás, no eran para él más que un determinado grado de sensibilidad de la materia. El ser humano, entonces, era un equilibrio frágil, un orden precario en un universo cambiante de creación y de destrucción continua de formas vivas.

¿Cómo podía amarme, entonces, alguien que veía en mí un pólipo en transformación y que no apreciaba el hecho excepcional de que mi alma y la suya se hubieran encontrado ya que, de hecho, ni siquiera existían en la materia como separadas? ¿Hace falta ser libre para amar? ¿O amar es la pasión que nos muestra que solo podemos ser libres atados a las pasiones y a los sentimientos que nos vinculan a los demás? Los grandes amores no se escogen. Yo no escogí a este hombre casado con el que no pude convivir. Él no escogió a esta mujer miope y de manos pequeñas y secas, según me describía en sus cartas, que siempre estaba lejos de sus pasos y de sus anhelos.

*

El más libertino, el más libertario era así el más atado, a mí y a la gran telaraña de sus afectos: sus innumerables amigos, sus otros amores, su hija Angélique, sus hermanas... Nos encontramos porque no estábamos solos en medio del universo sino entretejidos por muchos lazos. Las parejas, solas, no se sostienen. Uno y otra, cara a cara, sobre el fondo borrado o encerrados en un piso: es la imagen aterradora de la pareja como doble del individuo moderno. Nosotros todavía no conocíamos esta figura del individuo, ni este ideal de la pareja recortada de su entorno más vivo. La pareja convirtió en la protagonista del imaginario social cuando nosotros ya estábamos muertos o convertidos en moléculas de este universo en transformación. Nuestro amor era el de unos que no eran solo dos.

Diderot se desplazaba todo el tiempo: de su casa, un modesto piso de París, a casa de sus amigos. De casa de sus amigos, a casa de mi familia. De París a Langres, su pueblo. No había tarde que no visitara a alguien ni pasaban demasiados meses sin que se quedara durante largas temporadas en casa de los D’Holbach, conversando, jugando y dejando pasar el tiempo entre comidas y paseos. Nos lo consultábamos todo: el trabajo, los escritos, los amores legítimos y secretos, los hijos esperados e inesperados, las decisiones políticas y económicas... Su vida, y la mía a través de nuestras cartas, era una conversación permanente y siempre inacabada. «El amor, la

amistad y la religión encabezan los entusiasmos más violentos de la vida», me escribía en julio de 1762. Dado que él era muy ateo, está claro cuáles eran sus dos pasiones dominantes, como también las llamaba a veces.

De esta pasión tendrían que venir, también, todos sus disgustos. No podía soportar la falta de amor de sus amigos, ni hacia él ni hacia su entorno. No se trataba de sentirse reconocido o halagado. La amistad no se calcula en el beneficio propio. Todo lo contrario. Cualquier acto de injusticia de alguien de nosotros hacia un tercero era vivido por Diderot como una infidelidad o como un desgarro. La fidelidad, en su universo, no era la exclusividad sino la constancia, y la constancia era una virtud ética y política, la condición para cualquier relación social. Un día de septiembre de 1767 me escribió una carta empapada en lágrimas:

> La injusticia de toda esa gente me exaspera y me vuelve elocuente y hago un discurso encendido contra la amistad. La describo como la más insoportable de las tiranías y como el suplicio de la vida, y termino con estas palabras: «amigos míos, vosotros a quien llamo amigos por última vez, quiero que sepáis que ya no tengo amigos, que no los quiero y que deseo vivir solo, puesto que he nacido con la mala suerte de no poder hacer feliz a nadie entregándome sin reservas a las personas que quiero». En ese momento se me encogió el corazón y derramé un torrente de lágrimas.

*

Sé cuál es el alcance del dolor de estos disgustos porque yo misma fui causa de ellos a menudo, cuando no le respondía las cartas lo bastante rápido o cuando sentía frialdad en mis palabras. La ocasión más terrible, sin embargo, la que estuvo a punto de romper el lazo de nuestro amor, tuvo que ver, precisamente, con uno de los seres que alimentaban el tejido de nuestros afectos y a quien en una ocasión no traté bien: mi hermana. Ella estaba gravemente enferma y yo me mantuve a distancia de su sufrimiento. Diderot, que pasó largos días y largas noches a su lado cuidándola por el simple hecho de ser mi hermana, no toleró mi indiferencia y me escribió la carta más terrible que salió nunca de su pluma:

> No entiendo que pequeñas discusiones miserables, mudanzas, apartamentos, viviendas, calles, los intereses más mezquinos, puedan erizar las almas más nobles y dulces hasta hacerlas aparentemente ajenas a la ternura, ¡qué digo, a la ternura!, hasta a la simple humanidad. Amiga mía, mi corazón se irrita. Si esta mujer muere en nuestros brazos, sin haber tenido la dicha de poseer una última mirada sobre su madre y su hermana, no sé qué sería de mí. Tened cuidado.

Era marzo de 1766. «Volveré a amaros cuando deje de sufrir. Regresaré a mi pasión dominante.» Sufría por mi hermana. Pero sufría todavía más por mi comportamiento injusto.

*

Me diréis que todo esto son exageraciones de un amor de papel, de un artificio literario más propio de un comediante que de un amante. Es cierto que en aquella época, a pesar de la clandestinidad de nuestra relación, las cartas pasaban de mano en mano y a menudo se leían en público, entre amigos e invitados. Las cartas, no solo las nuestras, eran parte de un gran teatro en el que las ideas y las pasiones se escenificaban por escrito. Diderot lo reflejó en esos mismos años a través de un diálogo ficticio que mantuvo bien guardado en un cajón y que vosotros habéis podido leer gracias al descubrimiento póstumo que de él hicieron Schiller y Goethe. Se trataba de *El sobrino de Rameau*. Recuerdo leer el manuscrito secreto. Todavía resuenan en mi cabeza unas palabras del final: «Danzáis, danzasteis y continuaréis danzando la abyecta pantomima».

Era así y sigue siendo así: la vida social es la abyecta pantomima en la que todos adoptamos la actitud que nos conviene más. Nadie está dispensado de ella, ni siquiera el más desarraigado de todos los hombres, Diógenes, que vivía dentro de una bota vieja y hacía que el emperador Alejandro se apartara de su camino porque le tapaba el sol. También él, sin embargo, necesitaba de los demás y por eso también su inconformismo radical era una actitud en el gran baile de los miserables de la tierra, que somos todos.

*

Si al final todo son poses, ¿quiere decir esto que no hay ninguna verdad?, ¿que solo nos podemos engañar unos a otros?, ¿que estamos condenados al cinismo? En mis conversaciones con Diderot entendía que la verdad es la sinceridad. Que no se trata de tener *la verdad* sino de decir *de verdad* lo que creemos, sentimos, padecemos, pensamos. La verdad, pues, no es la razón última que solo algunos pueden alcanzar sino la franqueza con la que todos nos podemos relacionar.

Un día de octubre de 1759 recibí una carta suya muy larga. Relataba, o más bien, transcribía una conversación que había mantenido hacía poco con su amigo y colaborador D'Alembert en uno de sus retiros en El Grandval. Hacía poco que había muerto el padre de Diderot y había tenido que ir a Langres, su pueblo, para arreglar los asuntos de su pobre herencia. No tenía rentas y vivía de su trabajo editorial, sobre todo de la *Encyclopédie*, un proyecto inmenso continuamente asediado por problemas económicos y de censura. D'Alembert, que no tenía ni de lejos las mismas necesidades económicas que él, había revendido parte de sus artículos de la *Encyclopédie* para sacar más beneficio de ellos. Diderot no lo podía entender y se despidieron fríamente. A raíz de este encuentro me escribía:

> los hombres tienen una curiosa opinión de la virtud. Creen que está a su disposición y que uno se convierte en hombre de bien de la noche a la mañana. Conservan la ropa sucia mientras les quedan canalladas por hacer, y las hacen durante toda la vida, porque quitarse una costumbre viciosa no es como cambiar de camisa. Es peor que la piel del centauro Neso. No se arranca sin gritos de dolor; es más fácil seguir siendo como se es.
>
> Oh, amiga mía, no hagamos el mal. Amémonos para hacernos mejores. Seamos, como lo hemos sido, censores fieles el uno del otro. Hacedme dignos de vos. Inspiradme ese candor, esa franqueza, esa dulzura que os son naturales. Hay más distancia entre nuestro estado de inocencia actual y una primera falta, que entre una primera falta y una segunda, y que entre esta y una tercera. Si os engañara alguna vez, os podría engañar mil; pero no os engañaré jamás. Veláis en el fondo de mi corazón. Estáis ahí, y nada deshonesto puede acercase a vos.

La sinceridad, pues, es la condición de la virtud y de la verdad, que no serían nada por sí mismas. No son las camisas que nos ponemos sino la piel con la que sentimos y hacemos sentir. La verdad, pues, no es una posesión sino una relación. Por eso me pedía que vigilara su corazón y me escribía, en 1765, que hubiera querido «vivir ante mis ojos».

Una carta puede ser un refugio o un arma, puede salvar o matar, pero en cualquier caso es un desafío permanente, una palabra abierta en la que nos lo jugamos todo. Creo, pues, que nuestras cartas no eran un exhibicionismo literario sino la necesidad para el otro de hacernos mejores. No tuvimos ocasión de compartir una domesticidad en la que poner a prueba la constancia de esta reciprocidad. Tuvimos la letra, nuestras letras. Un puente de letras para salvar lo imposible, un hogar de palabras en el que encontrar la calidez que nos faltó. Nuestra cabaña de invierno estaba hecha de tinta y de papel. Me escribía, en una tarde fría de noviembre de 1762:

> Dejad que llueva. Encended un buen fuego. Acostaos temprano. Levantaos tarde. Leed; leed buenos libros. Conversad de cosas útiles y agradables. Confiad en vuestro amigo, y veréis resplandecer el campo en la estación más triste.

Nunca dejamos de soñar que esta cabaña pudiera ser una casita de madera en medio del bosque. Es el sueño de todos los amantes, el más repetido de todos... la cabaña. Repetido y banal, por cierto. El retiro. El asilo. En agosto de 1765 todavía soñaba con ello:

> Daos prisa. Encargad para mí una casita pequeña como la mano, cerca de vos, donde pueda refugiarme de todos estos sinsabores. No puede haber felicidad para un hombre sencillo como yo, en medio de ochocientas mil almas. Quiero vivir oscuro, ignorado, olvidado, cerca de la que amo; jamás os causaré el menor disgusto, y a su lado las penas no se atreverán a acercarse. ¿Está dispuesto este pequeño asilo? ¿Queréis compartirlo conmigo?

*

Quemé todas mis cartas, sí. O por lo menos eso es lo que dice la historia, la historia que han escrito sobre nosotros dos. Le pedí a mi amado amigo que

me las devolviera y las quemé. Si lo hice no fue por miedo. Si hubiera tenido miedo no las habría escrito. También dice esta historia que ha llegado hasta vosotros, lectores, que nos amamos durante treinta años aunque el fuego de las cartas se fuera apagando, y que morimos con pocos meses de diferencia en el año 1784. Dicen los que escriben las historias acerca de los demás que no lo supimos. Que no tuvimos noticia de la muerte del otro. Quién sabe. Quizá ni siquiera hemos muerto. Diderot repetía a menudo en sus cartas que él y su sentimiento hacia mí eran eternos. Sorprende, ¿verdad? ¿Cómo puede un filósofo materialista y ateo, si no es bajo la locura del amor, creer en la eternidad?

«El sentimiento y la vida son eternos. Lo que vive ha vivido siempre, y vivirá indefinidamente.» Me escribía esto un día de octubre de 1759. Lo explicaba así: «la única diferencia que yo conozco entre la muerte y la vida es que ahora vos vivís en masa y que, una vez disuelta, esparcida en moléculas, dentro de veinte años viviréis en detalle». El individuo, «el animal primitivo y generador», como él lo denominaba, es una «masa grosera». Sí, él, y yo también. Y todos nosotros, que nos creemos tan importantes. Somos masas groseras que tienen la virtud de poder amarse. De ahí el sueño, el sueño de eternidad. Si los principios, moléculas o elementos, siempre están vivos, concentrados o en dispersión, la eternidad no necesita un Cielo, sino que la vida continúe.

> Oh, Sophie mía, ¡me quedaría, pues, una esperanza de tocaros, sentiros, amaros, buscaros, unirme, confundirme con vos, cuando dejemos de existir! ¡Ojalá hubiera en nuestros principios una ley de afinidad, ojalá estuviéramos predestinados a componer un ser común, ojalá en los siglos venideros tuviera que reconstruir un todo con vos, ojalá las moléculas de vuestro amante disuelto se agitaran, se movieran y buscaran las vuestras dispersas en la naturaleza! Dejadme gozar de esta quimera; es tan dulce; me aseguraría la eternidad en vos y con vos.

Hay una esperanza, así, que no depende de la vida en otro mundo. Ni de la salvación del alma en otra vida ni de la salvación de la especie en otro planeta. Que nuestras moléculas se puedan volver a encontrar: esta podría ser la definición mínima de este principio de esperanza. Es una esperanza que confía en la materia. Es una esperanza, pues, que está cargada de azar

(¡quién sabe qué hacen y qué quieren las moléculas!), que no puede ser planificada por ningún dictador, por ningún planificador ni por algoritmo alguno. Pero también es una esperanza cargada de exigencia hacia vosotros, pólipos imperfectos, mientras sintáis y viváis: la exigencia de vivir de tal manera que la afinidad aumente y que la actividad vital pueda continuar. Os lo dice la voz quemada de una partícula que un día amó.

Enfermos en vida

Hay enfermos muy vivos. De hecho, nadie está vivo sin estar o haber estado enfermo alguna vez. La salud no es la ausencia de enfermedad sino la manera como nos relacionamos con nuestros posibles modos de estar enfermos, es decir, de padecer la vida. Por eso, la enfermedad no existe por sí misma. Solo existen los enfermos y sus vidas. Desde este planteamiento, *La plaga blanca*, de Ada Klein Fortuny, presenta la tuberculosis a través de un caleidoscopio de personajes, de amores, de lugares, de dedicaciones artísticas y profesionales. Las vidas de los tuberculosos vienen del pasado tísico para ayudarnos a pensar nuestro presente pandémico.

La memoria ha convertido la tuberculosis en una enfermedad literaria que ha multiplicado sus efectos culturales a través del arte, de la ópera, del cine... Las historias de vida de autores como Apollinaire, Salvat-Papasseit, Éluard, Chéjov, Mansfield nos acercan a las experiencias de un tiempo que, por muy alejado que parezca, viene a parecerse mucho al nuestro. A principios del siglo XX, toda Europa estaba enferma. A principios del siglo XXI, ha vuelto a estarlo. Y como entonces, no solo Europa sino el mundo entero. Europa tosía tuberculosis y un día la olvidó mientras el resto del mundo ha seguido padeciéndola en el silencio que el monopolio de la voz impone al sufrimiento de los pobres, aunque sean mayoría. En 2020 el mundo rico ha vuelto toser y a morir, en este caso de COVID-19, junto con el resto del planeta. Es una pandemia global, se afirma, pero pronto la geopolítica de las vacunas y de los tratamientos sumirá también esta enfermedad en un silencio que puede parecerse mucho al de la tuberculosis.

Yo padecí tuberculosis pulmonar cuando tenía dieciséis años. Barcelona. 1989. En el barrio del Eixample. Pisos amplios y aireados. Buena alimentación. Escupir sangre una noche de Navidad hizo irrumpir la enfermedad donde no existía y abrió un hueco en el lenguaje. La tuberculosis estaba erradicada, o por lo menos, debía estarlo *para nosotros*. Pertenecía al mundo de los abuelos o de los pobres, de los mayores o de los migrantes. Era un elemento de la memoria familiar y cultural o un dato irrelevante de la vida en los márgenes de la sociedad. ¿Cómo nombrarla, entonces? ¿Cómo contarnos historias, experiencias o darnos consejos, si ya no existía en nuestro imaginario ni en nuestras palabras? Más que un tabú, mi tuberculosis fue un no-lugar en el lenguaje de la enfermedad. Hablando de ello actualmente con expertos en salud pública, en esos años hubo un pico de tuberculosis en Barcelona. ¿Qué cabeceras de periódico hablaron de ello?

Para que haya lenguaje tiene que poder ser compartido. No hay pensamientos ni palabras que sea estrictamente privados. La actualidad de la pandemia de la COVID-19, mientras no caiga en el olvido o en los márgenes, es una ocasión para preguntarnos quién crea estos lenguajes y de quién son las memorias que guardan y a quién hablan. Actualmente, más de un millón de personas mueren al año en el mundo por tuberculosis y los índices de la enfermedad en muchos barrios del mundo rico no hacen más que aumentar. Muchos lectores se sorprenderán. Aparte de las estadísticas y las cifras de las agencias de salud pública, a las que nadie atiende porque no dan titulares ni marcan la agenda global, el resto es silencio. En el fondo de la retina cultural nos ha quedado el gesto tísico de *La Bohème*, pero ¿qué persona de menos de cincuenta años de un barrio cualquiera de Barcelona sabría reconocer hoy la tos o el color de piel de la tuberculosis en sus parientes o vecinos?

En el caso de la COVID, todavía estamos a tiempo de preguntarnos: ¿quién creará, elaborará y transmitirá la memoria de esta enfermedad y de sus efectos pandémicos? ¿Qué pasará cuando, dentro de unos años, ya solo sea la enfermedad que habían tenido los abuelos y siguen padeciendo los pobres? ¿Habremos forjado una memoria colectiva a partir de los distintos

puntos de vista sociales y culturales o volveremos a monopolizar una memoria de ricos? La presencia mediática de la COVID, hasta el momento en el que escribo estas líneas, ha sido a través de imágenes altamente tecnificadas: no hemos visto enfermos sino respiradores, UCI, EPI, laboratorios, jeringuillas, vistas microscópicas del virus... Solo en los momentos más dramáticos y solamente desde la retórica de la alarma, hemos visto las piras crematorias en India o las fosas comunes en Brasil. La alta tecnología es de los ricos, los montones de muertos son de los pobres. Con ello se refuerza una hegemonía de la tecnociencia sobre la comprensión de la salud y del Occidente rico (y sus aliados) sobre el resto del mundo.

Pero la pandemia de la COVID no habrá sido solamente una enfermedad y su tratamiento técnico. Son barrios enteros hundidos en la miseria, ciudades casi cerradas a sus actividades económicas anteriores, como el turismo o el pequeño comercio, son familias rotas, economías estalladas, salud mental (y no mental) agravada, miedo al extraño, distancias corporales, más herramientas y más predisposición al control social, más desigualdades locales y globales... ¿Cómo recoger y compartir toda esta experiencia de tal modo que vaya más allá de la épica de las batas blancas y los laboratorios más sofisticados? Leer *La plaga blanca*, un recuerdo coral de la tuberculosis publicado en tiempo de nueva pandemia, es una invitación a imaginar las posibles escrituras de la COVID-19. Para cambiar la mirada, la autora nos propone un desplazamiento: hablar menos de la enfermedad y más de los enfermos y de las enfermas. Es decir, escapar de la abstracción que unifica las experiencias a la vez que las silencia, y aterrizar en la multiplicidad de los cuerpos y de las vidas posibles, para llegar a dar la voz y la palabra a los enfermos en vida que somos todos.

La muerte no se puede prever

La muerte no se puede prever y la vida es un volver. Volver a despertarse, volver a dar un beso a una hija, volver a poner en escena *El rey Lear* o volver a dudar de si somos lo que algún día habíamos soñado ser. ¿Cómo sé que yo soy yo?, preguntaba un personaje en uno de los diálogos filosóficos más delirantes de Diderot. Era la amante de D'Alembert, conversando con él en una noche febril y erótica sobre los límites del ser, la materia y la carne. La respuesta que le daba el científico enfermo era muy teatral: tú eres eso (o ese lugar) donde más veces vuelves. Se podría decir de otro modo: eres la posibilidad de volver a un lugar que puedas recordar. El yo, por lo tanto, no coincide con el protagonista que entra en escena sino con el movimiento mismo de entrar y de salir, de ir y de volver. Por lo tanto, cada uno de nosotros es el juego de un retorno y de un recuerdo que, inseparables, pautan el ritmo de un movimiento relativamente reconocible al que llamamos «yo».

Me han venido a la mente estas reflexiones sobre los recuerdos y los retornos y sobre esta concepción rítmica del yo, cuando he leído las conversaciones del director de teatro Oriol Broggi con el periodista y escritor Andreu Gomila en el libro *El record de la bellesa* (L'Altra, 2022). Ambos se reúnen durante seis sesiones, fechadas y cronometradas en el libro, como si se tratara de una escena cambiante pero repetida, a la que pueden volver para ir dejando aparecer las obsesiones, las preguntas, los referentes, el bagaje, las experiencias y los recuerdos –muchos recuerdos–, del director de la compañía La Perla 29. En estas conversaciones no hay fiebre ni erotismo, pero sí un sentido de la emoción y de la sensibilidad que

se va desenrollando como un hilo rojo de sangre que, según Oriol Broggi, entrelaza los corazones del actor y de su público cuando el teatro, hecho desde la estima, funciona.

La primera conversación del libro empieza invocando el recuerdo de otra conversación en la que yo participaba y que recuerdo muy bien. La pregunta que debatíamos no era la de la amante de D'Alembert sino otra que tiene más que ver con las pesadillas de quienes se dedican al arte y a la cultura: cuando mueras o te retires, ¿qué habrás llegado a ser? Mientras hay vida activa, se puede volver a escena: un director de teatro vuelve a dirigir una obra, una filósofa vuelve a escribir un libro, un pintor vuelve a pintar un cuadro, una profesora vuelve a dar clase, un carpintero vuelve a arreglar una silla... Pero cuando llega la muerte sin que podamos preverla, ¿qué habremos dejado? ¿De qué está hecho el rastro de una obra? ¿Y el rastro de una vida? ¿Habremos aportado algo que valga la pena recordar?

La cultura del honor y del autor, que en nuestra civilización son dos caras de una misma aspiración, nos han legado una manera de entender el rastro vinculado a la magnitud de la obra y del nombre. Por eso, nuestro corpus cultural es una colección de nombres y de obras, ya sean creaciones o acciones. Los libros, las grandes pinturas o la literatura «universal», por un lado, o las gestas, las victorias y los descubrimientos, por otro, son la condición para dejar un nombre que persista. Que el nombre perdure es la condición para no morir, para vivir para siempre. ¿No es este el sentido último, el más simple, del recuerdo como motivo y como motor de la cultura?

A través de las conversaciones con Broggi va apareciendo, sin embargo, otro sentido posible de lo que puede significar elaborar el tejido del recuerdo y la materia sensible del rastro de una vida. El teatro tiene una gracia que lo hace especial en el campo de las artes: es imposible decidir quién es el autor de una obra. ¿Lo es quien la escribe?, ¿quien dirige su representación?, ¿los actores y las actrices?, ¿los escenógrafos y los técnicos? ¿De quién es una obra de teatro? Shakespeare o Mouawad son una pista, un punto de partida. Fabià Puigserver o Peter Brook, unos mediadores. Clara Segura o Julio Manrique, condiciones únicas y

necesarias, el conjunto humano de una compañía de teatro, toda la razón de ser de lo que ocurre cada día en el escenario. ¿De quién es una obra de teatro, entonces? De quienes la vuelven a hacer y de quienes vuelven a verla. El teatro moviliza una autoría del retorno y del recuerdo en la que nadie es completamente dueño de sí mismo ni de su propia obra.

La cultura del autor y del honor se proyecta en una eternidad póstuma. La cultura del retorno y del recuerdo, en cambio, en un presente que cruza muchas veces, de ida y vuelta, el río que separa a los vivos de los muertos. No sabe si va o viene. ¿Los personajes de una obra de teatro están vivos o muertos? Pueden vivir y morir tantas veces como queramos, así como aquellos que han escrito para nosotros sus aventuras, sus sufrimientos y sus batallas. Solo hace falta que alguien los vuelva a convocar.

Es curioso que estas dos formas de entender la posteridad tengan para nosotros, occidentales y mediterráneos, una misma fuente griega a la que también, de vez en cuando, volvemos. Aquiles y Sófocles, Ulises y Sócrates. Mientras el héroe es el dueño de su propia acción o queda dominado por ella, ni el trágico ni el filósofo son amos de sus palabras. Existen porque las dan para que sean repetidas, en el caso del teatro, y para que sean pensadas, en el caso de la filosofía. Dar las palabras puede ser otro modo de imaginar este hilo rojo como la sangre que une los corazones a través de la vida y más allá de la muerte.

Quizá sea este, al fin, el secreto de la verdad: que no es de quien la pronuncia. Así como una obra de teatro no es de quien la escribe ni de quien la representa. La verdad no es una propiedad sino un efecto: un efecto de visión, un efecto de sentido y un efecto del vínculo. Por eso puede ser excitante o aterradora, tierna o dolorosa. La verdad tiene que pasar, tener lugar, tiene que suceder y se puede escapar, pero nunca nos deja intactos. Por eso no hay verdad sin un efecto de retorno por parte de un público, de una escucha, de una lectura, de un corazón herido o en forma de discusión. Los griegos, que lo sabían todo pero había cosas que preferían no explicar de forma directa, inventaron un personaje que ha multiplicado el efecto sonoro de nuestras palabras: Eco. Era una ninfa encargada de distraer a Hera mientras Zeus se complacía con otras ninfas. Su conversación era, así,

la cortina del engaño, y cuando fue descubierta quedó condenada a repetirse sin control y sin fin.

Esta es la gracia de las palabras verdaderas: que se nos escapan sin control y sin fin, como una ninfa enamorada. ¿Quién puede detenerlas? ¿Quién sabe quién fue el primero en decirlas? Vuelven y se repiten mientras se distorsionan e insisten. El teatro es el eco del sufrimiento, como la filosofía lo es del pensamiento.

Dice Oriol Broggi que lo bonito del teatro es cuando las cosas no son demasiado evidentes y para aproximarse a ellas hay que repetir fórmulas que sí lo parecen. Los rituales se han inventado para esto: no son lo que se ve en ellos sino lo que pasa. Lo que es bello no es evidente, pues, porque la belleza, el bien y la verdad no llegan a estar nunca delante de nosotros. La ninfa Eco, la muchacha de las palabras evanescentes, se enamoró de Narciso, el hombre de la presencia plena. Ante su desprecio, ella perdió cuerpo hasta quedar reducida a un hilo de voz. Él creyó tanto en su propia presencia, que se ahogó en ella.

Una ventana

Hay personas-brújula que sin las cuales nos perderíamos. Hay que escogerlas bien y dejarlas entrar en nuestras vidas. Cuando nos dejan, quedan su enseñanza y sus palabras-guía, pero el mundo se ahoga en su ausencia.

ESPERANZA. Carles Capdevila era abonado a esta palabra. Creo que si todavía está viva es porque él era su principal suscriptor. Yo no la usaba nunca. Desde el progresismo banal que me rodeaba, la esperanza me parecía una excusa, una manera de rehuir el compromiso con el presente. Fui entendiendo, sin embargo, que desde el inmediatismo periodístico abrazar la esperanza era una forma de combatir la dictadura cínica y calculadora de la actualidad. No nos hacía falta consensuar las palabras, porque sabíamos que compartíamos una misma pasión: el compromiso con todo lo que está vivo y quiere vivir con dignidad. Ambos confiábamos en las palabras y en el aprendizaje a la hora de transformar el mundo. ¿Cómo se hacen las cosas?, nos preguntábamos. Haciéndolas, respondíamos. Y esta era toda la esperanza que necesitábamos compartir. De vez en cuando, a propósito de algún artículo mío, me escribía: «me gusta cuando te veo esperanzada». Me mandaba estos mensajes para incordiarme, pero poco a poco aprendí de él algo importante: que la esperanza no tiene que ver con proyectar un futuro sino con compartir el tiempo. Tener esperanza es confiar en que podemos hacer nuestro el tiempo, el que ha sido y el que está siendo, el que es y el que será.

CONVICCIÓN. Carles me enseñó de manera práctica a discernir el *quién* de la palabra: quién habla, a quién le corresponde en cada caso tomar la palabra. Detrás de los *qués* todo puede ser camuflado. Cualquiera puede quedar bien hablando en nombre de la libertad o citando a un determinado autor... Pero ¿quién dice qué? El juego de la verdad empieza aquí, en la veracidad del quién. Como entrevistador, sabía hacer hablar. Como amigo, no callaba nunca, aunque escuchaba siempre y mucho. Como maestro provisional, me exigía comprometerme con mi propia voz. Se empeñó en corregirme un libro que estaba terminando cuando nos conocimos, *Filosofía inacabada*. A mí me daba vergüenza, pero al final casi me arrancó el manuscrito de las manos. Me lo devolvió lleno de M escritas en los márgenes. Quería decir: «Aquí falta Marina». No te escondas, lo que piensas es importante que lo digas tú, desde ti, me decía. A mí me parecía arrogancia, falta de pudor. Pero reescribí el libro de arriba abajo, como un caracol sacando las antenas. Poniendo más el cuerpo. Porque de eso se trataba. De poner el cuerpo en la palabra, como él hizo hasta el último día, literalmente. Por eso a ambos nos atraían las aulas y el teatro, territorios donde la palabra se pone a prueba cada día y no se deja inmortalizar bajo un tuit, un *tag* o un *flash*. Conquistar el propio nombre no es convertirse en marca sino firmar la propia voz y compartirla desde la propia fragilidad y la propia fuerza; no es el nombre propio del autor sino el nombre desnudo de la convicción.

ESTIMA. Cuando la cuenta atrás de la enfermedad se imponía, todos los planes que tramábamos (entrevistas, libros, teatro, ¡incluso una escuela imaginaria!) fueron quedando guardados en el silencio. Ya no llevábamos los cuadernos a nuestros desayunos. Solo lo más inmediato: nuestras heridas y nuestras ternuras. Su cuerpo dolorido hacía más fácil compartir el dolor. Sin planes, teníamos tiempo todavía para compartir y podíamos seguir confiando en las palabras. Conversación tras conversación, ya solo compartíamos la estima hacia los nuestros y la línea de demarcación, cada vez más clara, hacia aquellos que nunca serían de los nuestros. *Abrir* y *dar* no son verbos que se puedan conjugar con cualquiera. Cuídate y vigila, me decía pocos días antes de morir: cuanto más das, más te piden. Y hay

algunos que nunca tienen bastante. Cuando nos despedíamos, el último día que lo vi, retorcido de dolor, me dijo sonriendo: «espero que lo hayas aprendido». En esta frase, la esperanza y el aprendizaje, los dos pilares de su vida, se enlazaban en torno a un misterioso «lo» que me corresponderá a mí, durante la vida que me sea dada, seguir llenando de esperanzas y de aprendizajes.

Contra mi recelo inicial, porque era director de un periódico y no me fiaba, él me escogió como interlocutora y, como a otros de sus amigos, me hizo entrar en su vida: en el periódico, en sus planes y en su mundo, como esa mañana que me sorprendió encontrarlo desayunando tras una ventana de mi calle con su amigo del alma, Albert Om. Entra y siéntate, decían sus gestos vitales tras el cristal, y esa mañana se alargó y nunca más tuvimos prisa, a pesar de que todo haya ido tan deprisa. Ahora sé qué he aprendido: a dibujar ventanas en las paredes cuando la vida se cierra. Y a verte cada mañana, reflejado en la ventana de mi calle. Buenos días, Carles.

Bautizo escolar

Las puertas de la escuela han estado cerradas durante meses: no ha sido el verano, se trata de una pandemia. Podría ser el tema de un cuento distópico o de una película futurista. Pero no, ha sido la realidad previsible pero inimaginable que vivimos en 2020. Sin embargo, llega septiembre y, protegidos por mascarillas y con los termómetros apuntando a las frentes como pistolas, las puertas se vuelven a abrir. ¿Cómo saludar a conocidos, cómo abrazar a los amigos ausentes durante el verano? ¿Cómo llorar con la mascarilla puesta? ¿Cómo alardear de las aventuras veraniegas si no han tenido lugar? Y en el caso de los novatos, ¿cómo presentarse ahora ante la comunidad, a la puerta de la escuela, con el rostro tapado? Quizá la vergüenza de los novatos ha encontrado refugio en la mascarilla, y sus cuerpos sin abrazos han podido camuflarse y sentirse menos solos en el ejército de cuerpos aislados y disciplinados por las imposiciones de la distancia social.

A pesar de todo, también en septiembre de 2020 se repite el ritual: el primer día de escuela es el escenario en el que las lágrimas de los más pequeños representan el bautizo cíclico de la comunidad. Los padres sacan fotos con sus móviles y los telediarios escogen algunas escuelas, cada año en una ciudad distinta, para realizar el reportaje de la vuelta al cole. Hay dos telediarios cíclicos en los que se recompone el sentido de la comunidad: el del primer día de colegio y el de los premios de la Lotería de Navidad, con las botellas de cava escupiendo su espuma de dinero sobre los afortunados. Ambos son de una alegría muy triste. En ambos hay lágrimas que nos dicen que nuestra suerte o nuestra desgracia están en manos de algo

que va más allá de nosotros. Son dos escenas que coinciden, también, en representar el sueño más común de las democracias liberales: el ascenso social. La escuela, como instrumento colectivo de progreso y de prosperidad. La lotería, como su verdad más oscura: solo la suerte y mucho dinero pueden liberarnos, al fin, de la condena del trabajo y el estancamiento social.

La vuelta al cole es la vuelta al orden. El orden social es una determinada conjugación de deseos y de violencias. Esta conjugación varía según la época histórica y el contexto social. Admite todos los modos del verbo. Pero siempre necesita reorganizarse a través de su escenificación performativa. Por eso no solo los telediarios sino también el cine y la literatura han hecho de la puerta de la escuela un rito de paso, un umbral en el que se juega el destino de la comunidad. Es el nudo que sostiene la distinción entre un dentro y un afuera, y que distribuye la jerarquía de los espacios sociales y de sus protagonistas. Este nudo tiene tres dimensiones: la arquitectónica (la puerta, el edificio, los pasillos y las aulas), la geográfica (el camino a la escuela, el barrio, los medios de transporte socialmente diferenciados) y la sociológica (clases sociales, organización familiar, formas de hablar y de vestir). Estas tres dimensiones se encarnan en una política de los cuerpos que reparte las alegrías y los llantos, la visibilidad y la vergüenza, la ilusión y la pena, de forma desigual.

EL INVENTO DE UNA SEPARACIÓN

El llanto de los pequeños es la expresión de una separación necesaria. La separación es la condición para que la escuela exista, para que la sociedad se reconozca más allá de la suma de clanes y de familias. La escuela es la invención de un espacio en el que la infancia puede vivirse de forma separada y, a partir de un cierto momento de la historia, obligatoriamente segregada del espacio doméstico. Ha habido otras formas de transmitir el conocimiento necesario para la supervivencia, para la cohesión cultural y religiosa del grupo o para orientarse en el entorno.

Como invención, la escuela tiene un doble estatuto: es al mismo tiempo una creación y una reivindicación. Por un lado, impone que hay que salir de casa para ir a la escuela, ser arrancados del cuerpo de la madre, incorporar unas rutinas (horarios, forma de vestir, gestos, etcétera) y aprender a convivir durante muchas horas con un puñado de desconocidos de la misma edad, bajo las órdenes de unos adultos extraños. Por otro lado, esta obligación dolorosa contiene también una reivindicación que no siempre ha sido fácil ni permitida a todo el mundo. Precisamente, la del derecho de poder salir de casa para estar entre iguales. Este derecho, convertido en obligación, es lo que permite que la casa no sea el único destino posible para mucha gente. Por eso es la principal la reivindicación de quienes han sido históricamente excluidos de esa posibilidad: mujeres, clases sociales más pobres, pueblos colonizados, personas con diversidad funcional, etcétera. Esto significa que el extrañamiento y sus violencias abren también la puerta a poder ser algo distinto a lo que nos ha sido predestinado según el linaje, la clase social, la voluntad de los padres o los roles de género de cada sociedad. Las lágrimas, por tanto, no son solo el síntoma de una violencia sino la expresión de una emancipación posible, que también necesita de la invención de una separación.

En septiembre de 2019 se viralizó una imagen que una madre colgó en Twitter como despedida de su hijo en su primer día de escuela. En ella se veía a un niño, de espaldas, cargando su mochila en medio de la calle de un pueblo canario. En el primer plano, sus juguetes estaban puestos uno al lado del otro como si lo observaran marchar e hicieran un gesto triste de despedida. El éxito que tuvo esta foto es que, en vez de la llegada a la puerta de la escuela, retrataba su otra cara: la salida de casa, de la infancia, del mundo del juego y de la calidez de sus personajes abandonados.

DE CAMINO A LA ESCUELA

El camino a la escuela es un camino de puerta a puerta. Esto es lo que aprenden los niños y niñas obedientes: que el camino a la escuela es un

trayecto de recorrido único y que deben evitar las distracciones, las tentaciones (los famosos caramelos), los juegos y las conversaciones con extraños.

Pinocho (Collodi, 1878) es la gran fábula de esta lección. Cuando el muñeco de madera despierta a la vida, el primer gesto del padre para hacerlo humano es enseñarle a caminar y comprarle el abecedario para llevarlo a la escuela. Toda la historia relata la imposibilidad de llevar a cabo con éxito el ingreso en la escuela, es decir, la entrada en el mundo del conocimiento vinculado a la obediencia y a la distinción entre el bien y el mal. Sin ello, lo que falla es el vínculo entre el hijo y el padre... que no por casualidad es un padre y no una madre. Sin la aceptación del orden moral y social no hay tal padre. Su estatuto depende de ello para ser reconocido.

Las desventuras de Pinocho, que han sembrado de pesadillas las noches de tantos niños y niñas, muestran todo aquello que la invención de la escuela debe excluir y combatir para que el ir y venir entre el mundo doméstico y el mundo escolar sea efectivo: las artes y su nomadismo, la tentación del enriquecimiento rápido, los placeres inmediatos, los engaños de la explotación laboral... En una de las versiones cinematográficas más recientes, la de Matteo Garrone (2019), Roberto Benigni encarna a un Gepetto que queda así cinematrográficamente vinculado a otro padre, el que él mismo representó en *La vida es bella* (1997). En esta otra película, padre e hijo compartían reclusión en un campo de concentración nazi y sobrevivían gracias a la fantasía. No hay camino a la escuela, en este caso. La sociedad ha sido cancelada.

Una tercera mirada posible sobre la violencia que acecha en la distancia necesaria entre la casa y la escuela es el documental *Camino a la escuela* (2013), de Pascal Plisson. A través de las historias de cuatro niños y niñas que viven en zonas pobres y alejadas de los centros urbanos, nos muestra ya no la imposición sino el empeño de los excluidos, y especialmente de las excluidas, para hacer efectivo su derecho a la escolarización y a un futuro mejor. Su empeño es tan grande que, contra la geografía de la opresión, crea su camino allí donde no lo había.

No todo el mundo puede llegar a la escuela. Lo que resulta evidente si nos referimos a realidades como las que retrata el documental *Camino a la escuela* no lo es tanto cuando nos adentramos en las entrañas de sociedades aparentemente más articuladas. Las imaginamos como realidades estables y acogedoras, pero en realidad los vínculos sociales siempre son inquietantes e inestables. La puerta de la escuela no solo es un umbral que separa un adentro y un afuera, sino que es también un espacio de representación donde los grupos sociales se reconocen entre sí. Por eso una de las figuras más interesantes para cualquier narración literaria o cinematográfica es la del *novato*.

El novato es quien irrumpe en una comunidad escolar cuando esta ya está constituida. Normalmente a causa de un traslado familiar o debido a causas más oscuras, es una presencia que en un primer momento resulta opaca para aquellos que tienen que acogerlo. Por eso, la primera reacción acostumbra a ser la sospecha, la puesta a prueba, la búsqueda de información y la protección respecto a su aparición. La irrupción del novato acostumbra a alterar las relaciones ya establecidas, los grupos de poder, las jerarquías amorosas, los liderazgos... hasta llegar a poner al descubierto las vergüenzas, las culpas, incluso los crímenes sobre los que se sostiene el orden de cada grupo social. El novato se inscribe en el orden mostrando sus límites y desajustándolo. James Dean en *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) es quizá la imagen más icónica que ha dado el cine de esta relación entre orden y violencias ocultas que el conjunto de la comunidad protege. En el otro extremo de la historia audiovisual, encontramos también al pequeño Ziggy de la serie *Big Little Lies* (David E. Kelley, 2017), un niño de seis años, significativamente *sin padre*, que desde el primer día será acusado de unas violencias que no ha causado, sino que atraviesan a un conjunto de familias ricas del Monterrey californiano. De James Dean al pequeño Ziggy, vemos cómo la escuela es una institución que custodia la

luz del conocimiento universal a la vez que gestiona, de forma inseparable, la oscuridad de los secretos sociales.

LOS MARES Y LAS BALAS

No hay lágrimas en los ojos de Antoine Doinel, el muchacho de *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959). Tampoco en las caras inexpresivas de los dos adolescentes que tirotean a sus propios profesores y compañeros de instituto en *Elephant* (Gus Van Sant, 2003). Como muchos otros que no son personajes de ninguna película, sus rostros no lloran porque ya no esperan nada de la escuela. Para ellos la separación no es el acceso a un espacio de acogida y de conocimiento, sino el ingreso a un sistema que los condena, los criminaliza y los rechaza.

Cuando el castigo se vuelve inoperante y la separación fundacional de la escuela solo es rechazo y herida, el llanto se interrumpe y el orden social cae. La conjugación de deseos y violencias estalla. Antoine es expulsado y recluido en un reformatorio por copión, primero, y por ladronzuelo, después. Los jóvenes inexpresivos de *Elephant* compran las armas por correo y ven reportajes sobre el nazismo mientras uno de ellos, que sufre *bullying* en la escuela, toca el piano. O la fuga o la muerte: entre el mar como final abierto de *Los cuatrocientos golpes* y las balas como final sin salida de *Elephant*, el bautizo cíclico de la comunidad colapsa. Y por eso nos atraen tanto: los mares y las balas.

He visto lo que no sé

Preguntaba un personaje en un diálogo de Platón: si saber es recordar, ¿cómo podrás saber aquello que no has sabido antes? O dicho de otro modo: ¿cómo podemos saber qué buscamos si no lo podemos reconocer? Con estas preguntas, Platón planteaba la paradoja de la relación entre el saber y el no saber, y abría un abismo entre ellos que solo podía ser salvado por almas voladoras, capaces de atravesar vidas pasadas y futuras y de hacer viajes interestelares hasta el cielo de las formas o de las ideas. Las formas guardaban la verdad para nosotros, su contenido y sus contornos, mientras que a los mortales nos correspondía, según esta narración filosófica, perdernos en las sombras de la ignorancia y caer prisioneros del cuerpo y de sus engaños. El alma humana, nunca satisfecha, podía descansar imaginando que lo que no llegaría nunca a saber quedaba igualmente guardado, allá arriba, entre las formas eternas en el cielo de las ideas, en el repositorio infinito e incorruptible de la verdad.

Lejos del mito platónico y de sus variantes religiosas posteriores, para los modernos y para los que hemos venido después, nuestras formas, es decir, el conjunto inacabado de nuestras ideas y experiencias, han tomado cuerpo en inmensos archivos e infinitos documentos que acumulamos como catedrales y reliquias tanto analógicas como digitales. Los documentos recogen lo que sabemos y lo separan de lo que no sabemos. Partidas de nacimiento, actas matrimoniales, de congresos, de sesiones parlamentarias y de consejos de departamentos. Contratos, padrones, certificados notariales, mapas, planos y globos terráqueos. Archivos de vídeo, fotografías y geolocalizaciones. Píxeles, códigos QR y contraseñas. Los documentos son

nuestra verdad y la única batalla en torno a ella es cuál es más verdad que cuál, más fidedigno, más informativo, más vigente o más útil.

Los documentos acumulan certidumbre en un mundo donde crece la incertidumbre. Acumulan información en una actualidad que nos aboca a la saturación. Prometen la salvación en tiempos de corrupción. Incluso la fotografía, tan efímera, ha pretendido inmortalizar el instante, como se repite a menudo, en una extraña expresión. Los verbos que nunca se cansan, en la era del documento, son *archivar*, *digitalizar*, *verificar*, *documentar*, *infografiar*, *datificar*... nuevas expresiones de la aspiración a la inmortalidad. Sin embargo, como ha explorado con pasión, poesía e ironía el fotógrafo Joan Fontcuberta, los documentos también se corrompen.

Cuando todas nuestras ideas se documentan, lo que no sabemos se reduce a lo que no hemos documentado todavía. Lo que no está documentado no se puede saber, ya sea porque se ha perdido, ya sea porque no se ha recogido. Pasado y futuro se continúan o se separan sobre la fina línea que enlaza el proceso de documentación en curso. De la misma forma, el saber y el no saber solo son dos caras de una misma actividad documentadora. Ya no hace falta preguntarse cómo sabremos reconocer lo que todavía no sabemos, como hacía Platón, porque todo lo que llega a ser documentado se incorpora al infinito tesoro del conocimiento archivado, clasificado y calculado por algoritmos. Ellos sí sabrán, al fin, todo lo que olvidamos o lo que no conseguimos ni reconocer ni recordar. El reposo del alma ya no se proyecta en el cielo de las ideas sino en la opacidad infalible del algoritmo. Pero la tranquilidad que buscamos es la misma: que algo o alguien recoja y garantice todo el saber que a nosotros, mortales y corruptibles, se nos escurre entre las manos, se nos confunde en los sentidos y se borra de nuestros circuitos neuronales.

Imaginémonos un pequeño ser impertinente. Niño, niña, marciano, hormiga que habla o gorrión que salta. Mira fijamente al dios que custodia el algoritmo platónico y le dice: he visto lo que no sé. Saltan las alarmas de la lógica y los miedos de los sabelotodo. Solo los impertinentes saben que el mapa de nuestras ignorancias es mucho más rico que el de nuestros saberes. El mapa de nuestras ignorancias incluye todo lo que está todavía

por saber, por descubrir, por expresar o por inventar. Solo esto, como demuestran, por ejemplo, los físicos contemporáneos respecto a nuestro conocimiento de la materia, ya es un campo mucho más amplio que la pequeña porción de lo que conocemos con certeza. Pero lo que ignoramos incluye también muchas otras cosas: las ilusiones, los engaños, los equívocos, los errores... Incluye todas las maneras de hacer y de saber excluidas por los sistemas culturales y de conocimiento dominantes: lenguas, prácticas, artes y formas de vida no reconocidas. Incluye los olvidos, las deformaciones de la memoria, los documentos borrados, los códigos indescifrables, los archivos corruptos y las tergiversaciones. Recoge, también, las palabras que encienden el deseo, como *misterio*, *sorpresa* o *novedad*, así como todo lo que escapa a nuestras capacidades sensoriales e intelectuales: los olores que no olemos, los colores que no vemos, los cálculos que perdemos, los argumentos que nos desbordan y los mundos que solamente podemos entrever gracias al sueño y a la fantasía.

El ser finito que somos inventa absolutos para salvarse del miedo a no ser, a no saber, a olvidar. Cierra el paisaje inacabado de nuestras ignorancias en la idea eterna de un dios, de una inteligencia, de un cálculo o de un archivo que contendría toda la verdad para siempre. La eternidad es un antídoto. La totalidad es la salvación. El absoluto es la aspiración de quienes no soportan su fragilidad. De quienes no aceptan saberse en manos de lo imprevisto. Quien se siente llamado por la vocación inapelable de la eternidad puede condenar la ignorancia de otro o hacerle acatar por fuerza su verdad. Quien se siente amo del todo puede construir catedrales que representen su poder, ya sea en forma de campanario o de rascacielos multicolores coronados por un logo. Las autoridades religiosas monopolizan la revelación. Las autoridades de la sociedad de la información gestionan la transparencia.

«He visto lo que no sé» es la expresión impertinente de un desafío al poder asociado a la verdad. Rompe la lógica de la ocultación y subvierte el anhelo de la certeza transparente. ¿Qué es lo que podemos haber visto y no saber? ¿Cuáles son las visiones que no llegamos nunca a poseer? Son las imágenes que se deshacen en el recuerdo, que se corrompen en el archivo,

que se descomponen o se manchan sobre el papel. Son las cartas perdidas o las cartas quemadas que ya nunca podremos leer pero sí imaginar. Son, también, todo lo que se aloja en los ángulos ciegos. Estos son la geografía de una resistencia, de una insistencia, de una disidencia respecto a los grandes retablos y a los grandes relatos. Cuando los descubrimos no poseemos un nuevo saber sino que se altera la visión que teníamos hasta entonces de lo conocido.

Por la misma razón, susurrar «he visto lo que no sé» abre la posibilidad de una confianza y de una reciprocidad que se alejan de las políticas de la seguridad y de sus archiveros. La inquietud platónica venía de ahí, precisamente, de la necesidad de ofrecer una seguridad, una experiencia con garantías, con sello de calidad. Cuando aceptamos mirar sin pretender saberlo todo, los caminos de ida y vuelta en los senderos del conocimiento son como el rastro que dejan los hongos sobre una fotografía vieja. Son vida que se rehace, deshaciendo los contornos de la imagen capturada. En los abismos que se abren en un contorno borrado aparece, junto a la impertinencia de la visión, la confianza de la relación: es decir, la necesidad de aprender a tratar con lo que no sabemos ni de nosotros mismos ni de los demás. Ante un documento que se deshace, como entre las sombras de la memoria que se pierde, solo podemos alzar preguntas impertinentes que nos enseñen, sin miedo, a recordar lo que sabemos, y lo que no sabemos... también.

El reino de las sombras

Las palabras están llenas de sombras. Quizá esta podría ser una buena pista para empezar a imaginar en qué puede consistir aprender a vivir: aprender a vivir es aprender a descubrir las sombras de las palabras sin temerlas. Esto implica recorrer y escuchar esas sombras, cobijarse en ellas cuando son protectoras y ventilarlas cuando en ellas se pudren la vida y el sentido. Decía Nietzsche que ser humanos es poder morir bajo el efecto (o el afecto) de una sola palabra: de una palabra y de su sombra, enlazados como el caminante y su sombra, que no puede perderse sin hacer que ella también se pierda. Las sombras del lenguaje son todo lo que ha sido expulsado de su legitimidad gramatical, sintáctica y semántica. Pero también todo lo que podemos callar y ocultar, silenciar y susurrar: cárcel y clandestinidad.

El orden del lenguaje y el orden del discurso mandan al pensamiento que se aleje de lo que no se deja jerarquizar. Por eso la voz, como Ixiar Rozas explora insistentemente en sus escritos, ha sido arrinconada. La singularidad de cada voz escapa a la clasificación y a la disciplina. ¿Dónde están los gritos?, nos preguntábamos ella y yo cuando nuestras palabras se cruzaron, hace casi veinte años. Ahora hemos aprendido que, desde la perspectiva del poder y sus pretensiones, se podrá codificar de manera unitaria un lenguaje, pero nunca se podrá hacer sonar como única una multiplicidad de voces. «Todos a una», dice el maestro de ceremonias, el capataz o el general. El grito de las masas o los abucheos del público, así como los alaridos del linchamiento o los coros de la fusión religiosa son los simulacros de la voz única. Pero siempre hay una que calla o que falla. A eso se le llama *desentonar*.

Conocí a Ixiar el 20 de junio de 2002, durante una huelga general en Barcelona. Me encontró sudada y nerviosa, porque acababa de recibir un manotazo de un hombre del servicio de orden de un sindicato que quería arrancar nuestra pancarta en el Paseo de Gracia. Frente a las reivindicaciones oficiales con la queja habitual, pidiendo más trabajo en vez de más vida, en nuestra pancarta se leía un grito, un grito de alegría: Dinero Gratis. Si esta pancarta era una cometa, como las que le gustan a Ixiar y aparecen en sus obras, alguien quiso cortarle el hilo. ¿Volaba demasiado alto? No era este su problema, no le importaba el horizonte, ni un lejano punto de llegada. Lo que deseaba era arrancar, con la fuerza de su hilo invisible, la tristeza de esta sociedad de renuncias. De este encuentro en torno a un hilo cortado, nació una amistad tan persistente como nosotras mismas.

Dos años después, Ixiar Rozas publicó una obra de teatro: *Una sola noche* (Hiru, 2004). Entre sus líneas había, sobre todo, voces y luces. Una sola noche: ¿la última o la única? La obra nos invita a sostener esta ambigüedad entre un atardecer y un amanecer. Doce horas, entre las ocho y las ocho, antes de que la amenaza del botón rojo, ese mito con el que crecimos y jugamos los niños de la guerra fría, hiciera realidad su promesa de destrucción. Última o única, da igual. Es una sola noche para un mundo solo. El único lapso de tiempo para un espacio en el que el dentro y el afuera, el día y la noche, el hoy y el mañana han perdido sus contornos y se han diluido en un infinito juego de umbrales.

Una sola noche es la unidad de tiempo para un apocalipsis que se ha hecho cotidiano. Un mundo solo es la unidad de espacio para una realidad que no tiene salvación. El más allá, cielo o acontecimiento, se nos ha infiltrado en el día a día. Por eso vivimos en un tiempo sin medida. Por eso avanzamos en un mundo sin afuera. La vida se despliega en el «entre», en el continuo de un claroscuro. Pero en este mundo de infinitos umbrales, no todo se confunde. En las palabras poéticas de Ixiar Rozas, tres colores

rompen y salpican el claroscuro: el rojo de una matriz ensangrentada y el blanco y negro de un nosotros.

Rojo de matriz ensangrentada, porque en la vida ya siempre «nos han largado fuera», como dicen las palabras de John Berger que encabezan la obra. Aunque pudiéramos desearlo, no hay vuelta atrás. No encontraremos el camino de regreso. Ni el útero ni el cielo están disponibles, porque no hay vías de salvación personal. Ni siquiera en la matriz hay descanso, porque en ella late ya la sangre y ese pulso es el ritmo de una larga marcha. «Aprender la vida», añade Berger, con quien Ixiar y yo, junto a otros compañeros de ruta, incluido Joaquim Jordà, pasamos unos días de invierno en el puerto de Livorno (Italia). Fue durante las jornadas *Memorie Periferiche* que ella misma y Dario Malventi organizaron en enero de 2003, sin más impulso ni ayuda que una intuición.

Entre el rojo del nacimiento y el rojo de muerte, la vida misma se convierte en tránsito. Si este tránsito no conduce a ninguna parte, ya que la noche solo puede ser una sola noche, ¿sería posible detenerse antes de llegar a ella?, ¿sería posible, por lo menos, no nacer? En la obra encontramos la sombra de dos niños no nacidos. Uno, aún sin nombre, en el vientre ya abultado de su madre. El otro, más difuminado, habita en los sueños solitarios de una mujer joven. Para ellos, la bomba del botón rojo podría ser la salvación que les evitaría conocer el color rojo de la vida y de la muerte. Pero al final de la noche, un llanto nos arranca del engaño y se deshace la posibilidad de que, al menos para ellos, la matriz y los sueños pudieran seguir siendo un refugio.

Los otros dos colores que sacuden los matices del claroscuro crepuscular son el blanco y el negro de un nosotros. Los colores no están nunca dados ni esperan ser reconocidos. Los crea nuestro cerebro en cada encuentro y nada los separa, si no somos nosotros. El gesto imperceptible que separa mundos es la emergencia de un nosotros. Por un momento, recorta el blanco y el negro porque instaura una perspectiva sobre la realidad en que la opción de no mirar deja de ser posible. Un nosotros se constituye cuando la indiferencia se vuelve delito y el mundo de infinitos umbrales recibe, de golpe, una orientación: que el verdugo no debe

confundirse con la víctima. El blanco y negro no es, entonces, un código binario, sino un principio de discriminación. Un criterio frágil pero consistente, que hace aparecer los límites de las amistades posibles y de las enemistades inevitables.

LAS VOCES AMIGAS

Disentir puede formar parte del juego de lo posible y de lo aceptable: así funciona el espectáculo de la diversidad de opiniones. El verdadero problema, como decíamos, es desentonar. Nos dan risa los «gallos» de los adolescentes, pero los aplaudimos porque son la promesa de la madurez masculina de su voz. Pero quien se ha sentido desentonar alguna vez, con su canto desafinado, con sus ideas chirriantes o con su presencia inapropiada sabe que es lo más cercano a la desnudez vergonzosa. Disentir es de valientes, tiene su épica y su retórica. Desentonar, en cambio, es ridículo. Te desnuda y te expulsa del reparto de las voces posibles. Ixiar Rozas nos recuerda, en su libro de ensayos *Sonar la voz* (Consonni, 2022), cuántas veces ha sido ridiculizada la voz femenina cuando no calla a tiempo o cuando es demasiado vehemente, ruidosa o histriónica. La mujer, en público, siempre es sospechosa de desentonar. O triunfa en el mundo del hombre y para el hombre, o es ridícula.

El euskera materno de Ixiar acerca los sentidos de sombra y de reino a través de la palabra *erreinua*, que a mi oído catalán le suena a *reina nua*, es decir, a reina desnuda, que sería un personaje muy distinto al del cuento en que el monarca, por vanidad, se dejó engañar por sus sastres y paseó sus calzoncillos por toda la ciudad, sin que nadie, excepto el niño, se atreviera a decir nada. Imagino a nuestra *reina nua* tendida en la cama, perezosa entre las sábanas, temerosa, quizá, ante el juicio público. Sabe que una vez vestida, una vez bajo los focos de la visibilidad, ya no podrá desentonar.

Una de las *reinas desnudas* que Ixiar y yo compartimos desde hace años como referencia en la sombra de nuestras palabras es Ingeborg Bachmann. Quizá no es casualidad que falleciera en un incendio entre las sábanas, no

sabemos si desnuda, pero por supuesto no vestida para la ocasión. Descubrimos que, en la biografía de nuestras respectivas bibliotecas, tanto Ixiar como yo tenemos gran parte de las ediciones de Bachmann en italiano, porque la leíamos cuando apenas estaba traducida al castellano y no existían sus libros ni en euskera ni en catalán. Bachmann murió en Roma en 1973. La última etapa de su obra en alemán sonaba a italiano, la lengua que su padre, profesor de idiomas, enseñaba en la Austria nazi que él mismo vitoreó y celebró. Las sombras de las palabras, otra vez. Bachmann hizo de ellas su particular infierno y lo convirtió en una literatura capaz de mostrar la sorda normalidad del asesinato.

En un momento de su escritura más reflexiva, Ixiar Rozas invoca también al *imitador de voces* de Thomas Bernhard. Es el personaje de un cuento breve en el que un imitador de voces de origen inglés, procedente de Oxford, es invitado por la Asociación de Cirujanos de Viena para ofrecer uno de sus concurridos espectáculos. Recibe peticiones y amplía su repertorio al gusto de la audiencia, hasta que recibe un encargo imposible: «cuando le propusimos que, para terminar, imitase su propia voz, nos dijo que eso no sabía hacerlo».

Nadie puede imitar su propia voz. Pero a todos nos resulta extraña cuando la escuchamos fuera de nosotros mismos, grabada en cualquier soporte que pueda reproducirla. La propia voz es tan extraña y tan cercana que no admite imitación pero tampoco ninguna mediación: no nos podemos imitar pero tampoco reconocer a nosotros mismos. Cuando la voz sale de la cavidad sombría del cuerpo, ya es de otro. No existe una única voz porque ni siquiera la propia puede coincidir consigo misma. ¿Cuánta distancia necesita una voz para poder ser escuchada? ¿A partir de cuánta distancia ya no puede ser recibida por el oído ni recogida por la comprensión?

En el mismo volumen de cuentos breves donde Thomas Bernhard relata la noche vienesa del imitador de voces, hay otra pequeña narración en la que, bajo el título «En Roma», el autor austríaco nos cuenta, precisamente, cómo recibe la noticia del fallecimiento de su paisana y amiga, Ingeborg Bachmann. El relato se mueve en la incertidumbre de los hechos: cama o

bañera, incendio o quemaduras, accidente o suicidio. Y dice de ella lo siguiente:

> La noticia de su muerte me recordó que fue mi primer huésped en mi casa, todavía totalmente vacía. Estuvo siempre huyendo y vio siempre en los hombres lo que realmente son, una masa obtusa, vulgar y despiadada, con la que realmente, solo es posible romper. Como yo, descubrió ya muy pronto la entrada del infierno y penetró en ese infierno, aunque a riesgo de perecer muy pronto en ese infierno.

Bernhard también recorrió, con sus escritos, el reino de las sombras. Pero entre las sombras destaca un recuerdo luminoso: Ingeborg Bachmann fue la primera huésped de su casa todavía vacía. Es una imagen preciosa para describir la amistad: invitar a la otra persona a la casa que aún no has habitado, respirado, amueblado, poblado de ruidos y de voces propias. El huésped de la casa vacía la dejará impregnada de sus sombras, olores y presencias, convertidas, ya para siempre, en las pioneras y anfitrionas de un lugar al que el propietario ya siempre será el segundo en llegar. La amistad quizá sea esto: convertir al invitado en el anfitrión de tu propia vida.

Los ojos de comprender

Comprender y no juzgar.

INSPECTOR MAIGRET

CARTAS QUE EL TIEMPO DEVORA

Cuando un cuerpo desaparece, solo quedan sus cosas. No hay evidencia de la muerte sino objetos llenos de vida que nos dejan un trabajo doble: recoger lo que ha quedado e interpretar qué nos dejan por sentir y por pensar todavía. Hay que ir a su encuentro, tal como quedaron el día que, inesperadamente, esa vida se cerró. Son un cuerpo expandido, un mapa de signos que atraviesa el tiempo y se nos ofrece, cuando el cuerpo ya no está presente, con la contundencia de una afirmación insolente: sí, yo era todo esto.

Ir al encuentro de las cosas de alguien, sin haber despedido el cuerpo, ocurre cuando ha sucedido una muerte demasiado violenta como para reconocer los restos, en casos de desapariciones o, como no podíamos haber imaginado nunca antes, con quienes fallecieron durante los primeros meses de la pandemia de la COVID-19. Mi abuela materna, Concepció Rubiés i Trias murió el 21 de abril de 2020. Tenía cien años y vivía en una residencia para gente mayor en Barcelona. Estábamos totalmente confinados. No pudimos despedirnos de ella y ni siquiera pudimos celebrar el funeral previsto para el verano posterior, porque todavía se prolongaron las restricciones sociales por alto riesgo de contagio. Tres meses después de su muerte, quedamos

directamente en la última casa que le quedaba: un pequeño apartamento, de planta baja, delante de la iglesia del Port de la Selva.

Cuando estábamos en la puerta, mi tía me anunció: vendrá Arnau Gonzàlez i Vilalta. Me pilló por sorpresa. Arnau era conocido por nosotros como un joven historiador de la Universitat Autònoma de Barcelona que, diez años atrás, había escrito un libro sobre mi abuelo, Carles Eugeni Mascareñas (1911-1968), su colega Ramon Sugranyes y las relaciones que estos dos jóvenes habían mantenido con Joan Estelrich y otros intelectuales y políticos catalanes durante su exilio en Francia, entre la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial. El historiador venía a buscar más documentos para continuar la investigación iniciada en el libro anterior. Pero pronto se encontró ayudándonos a ordenar cajas y papeles, a abrir cajones, a descifrar documentos, a descubrir pinturas y dibujos y a encontrar muchas cartas, bien ordenadas por años. Casi todo era de ella, de Concepció, que firmaba cada uno de sus papeles con el alias abreviado «Ció».

Poco a poco, todo fue tomando un cierto orden y aparecieron documentos que, a pesar de no haber estado nunca escondidos, tampoco teníamos presentes. ¿Cómo podían haber estado guardados en un espacio tan pequeño y que fueran, para nosotras, una sorpresa? Me refiero sobre todo a las cartas: las del encuentro y corto noviazgo de mis abuelos en Francia, donde coincidieron en Toulouse durante la guerra civil; las que Ció intercambiaba con su numerosa familia dispersa por el sur de Francia en esos mismos años; las cartas del retorno a casa, en el verano de 1940, sola, casada y embarazada; las del año posterior, mientras su reciente marido no podía volver y vivía escondido al otro lado de la frontera... Y todas las cartas, también, que, entre 1958 y 1968, se escribieron mis abuelos, padres ya de siete hijos, cuando él se marchó de nuevo, esta vez a Puerto Rico. Eran, pues, las cartas de un comienzo largo y difícil y las cartas de un final todavía más complicado. Junto a todas ellas, encontramos, bien guardados, todos los documentos (pasaportes, certificados, salvoconductos, fotografías, etcétera), e infinitas notas y escritos íntimos, borradores de cuentos, de obras de teatro y de poemas, así como dibujos, pinturas y grabados hechos

por ella misma. Todo bien fechado y recogido. Una de las carpetas llevaba por título: «Cartas que el tiempo devora». El tiempo devoró unas vidas que se cruzaron en la encrucijada entre dos guerras, dos o más países y en una ciudad de encuentro: Toulouse. El tiempo histórico, tan definitivo entre 1938 y 1940, se convierte a través de ellos en el tiempo único de una intimidad que se teje entre dos amigos y enamorados que convertirán estas convulsas circunstancias en la razón de ser de su vida, juntos y separados, pero siempre uno al lado del otro, día a día, carta a carta.

De mi abuelo Carles Eugeni Mascareñas ya sabíamos algunas cosas, que Arnau Gonzàlez i Vilalta ha documentado y que se recogen en diversas monografías sobre el proyecto de la Universitat Autònoma de antes de la guerra o en investigaciones sobre el exilio en Francia y en América. Pero ¿y de ella? ¿Qué vivió y cómo lo vivió? ¿Qué podía pensar una muchacha tan joven, hija y sobrina de médicos de una ciudad tan pequeña como Badalona entonces, que salió hacia Francia cuando justo había terminado el bachillerato en el Institut-Escola, y que de golpe se halló sola en Toulouse, tomando decisiones, trabajando y enamorándose? Se había ido cuando aún era casi una niña, una estudiante que todavía pensaba en la escuela y escribía cartas a sus compañeros y profesores, y dos años más tarde volvía como una mujer sola, casada y embarazada de su primer hijo. No solo había saboreado el amor y el matrimonio, sino también la guerra y la derrota.

Cuesta imaginar cuáles pueden ser los pensamientos, los sentimientos, las decisiones y las apuestas de vida de una mujer que se forja en esta rápida y violenta ida y vuelta. Pero, por suerte, lo tenemos casi todo escrito por ella misma. Tras la muerte, los escritos que dejamos toman nuevas vidas. En este caso, por un lado, el encuentro de todo este material dio un vuelco a las investigaciones de Arnau Gonzàlez i Vilalta. Por otro lado, mi encuentro directo con la muchacha que mi abuela había sido, ha dado nacimiento a este escrito, que es un ejercicio de escucha, de descubrimiento y, por supuesto, de duelo.

Las vidas que no han triunfado ni han fracasado son difíciles de explicar. Ció y Carles se encontraron y se unieron bajo la sombra de la derrota ante el fascismo, en Catalunya, en España y en Francia. Sin

embargo, luego tampoco se apuntaron al carro de los vencedores, como hicieron tantos, ya fuera de manera implícita o explícita. No disfrutaron del bienestar que una posición más cercana a los nuevos estamentos hubiera propiciado. Pero tampoco se fueron a América, hasta que él sí lo hizo, pero solo. Demasiado tarde, quizá. Pero ¿quién sabe? Nunca lo sabremos porque las vidas no se rebobinan sino que se viven como vienen y, como mucho, podemos llegar a abrir de nuevo la pregunta de los porqués. Escuchar y, quizá, comprender.

Los muertos no necesitan de la memoria. Les basta con descansar. La memoria es el trabajo de los vivos. Es la manera que tenemos de cocinar este tiempo que nos devora y que también se nos llevará. La memoria nunca es cierta, pero sí puede ser un elemento con el cual elaborar una verdad posible que nos sirva, todavía hoy, para situarnos. Por eso la memoria es inseparablemente íntima e histórica, personal y colectiva. En los fragmentos que siguen, habla Ció, que era mi abuela; madre, abuela y bisabuela, hermana y prima de una familia muy extensa que compartió vicisitudes con ella en Badalona, en el Port de la Selva y en Francia. También fue compañera de escuela de una generación que la República estaba formando y que quedó cortada. Fue una persona comprometida con la construcción de un país, Catalunya, que nunca ha llegado a ser y que tropieza, cada vez, con su propia sombra. Pero todo esto es lo de menos, porque la de Ció es una más de muchas otras vidas que no han querido reivindicarse a sí mismas. Cuando veo a tanta gente desviviéndose por un letrero, un cargo, un premio o una línea a pie de página de la Historia... pienso en ella y en tantas como ella, mujeres sobre todo, pero también muchos hombres anónimos y generosos, que se dejaron algo más que la piel en una historia que ya los ha olvidado.

HICE TODO EL VIAJE SENTADA SOBRE UNA MALETA

En esa maleta solo había la ropa del niño que esperaba. Embarazada de ocho meses, cruzó Francia, de París a La Jonquera y de La Jonquera a

Badalona, sin hacer caso de la orden que le había dado la Guardia Civil de bajar del tren en Figueras y presentarse en el castillo militar. Tenía que llegar a tiempo de parir a su primer hijo, Pere, y en casa la esperaban. En casa, hemos escuchado esta historia infinitas veces. No la hemos encontrado en las cartas, porque no escribía cartas mientras viajaba en ese tren atestado y perseguido por los convoyes nazis, sino que formaba parte de la oralidad familiar.

Cada familia tiene sus mitos, que se van adelgazando o engordando a través del tiempo y de las muchas veces que se han contado. Lo más interesante es que se cuentan una y otra vez y eso los va convirtiendo en relatos que valen por sí mismos, como si quienes los explican no los hubieran vivido, sufrido, protagonizado o decidido. Por ejemplo, no recuerdo haberle preguntado nunca a mi abuela por qué volvió. Tampoco recuerdo que haya sido un tema de conversación. Volvió y ya está. Las decisiones caen fuera de las historias, como si estas estuvieran escritas por otro narrador. Toman más vida las motos de los alemanes, su descripción y el ruido que hacían, o la rabia hacia las «pijas» de Barcelona que la acusaron de refugiada (según su recuerdo y sospecha), que no las decisiones de fondo, las dudas o los errores. El tiempo de la intimidad y sus consecuencias se borran y quedan unos hechos distorsionados por el tiempo y por la repetición. Son más míticos que personales. Coloridos pero intemporales.

Cuando hoy volvemos sobre ellos, la documentación va haciendo aparecer las lagunas, los vacíos en el relato. Cómo llegaron al tren de la estación de Austerlitz, por qué, qué objetos y qué proyectos dejaban atrás, qué opciones descartaron, qué miedos tenían, si discutieron o tenían diferentes opiniones, cómo llegaron a Toulouse, esta vez de vuelta, y cómo tomaron la decisión de separarse en ese punto y que ella entrara sola en España.

Todas estas preguntas giran en torno a un solo verbo que, en esas circunstancias históricas organiza la vida y el destino de todos: volver. O no volver. Es el infinitivo y la disyuntiva en la que se juega toda la geografía personal y política del exilio y de la guerra, de su final en España y de su

continuación en Europa. ¿Quién volvió? ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Por dónde? Cada uno de los que volvía (o no), ¿cómo y cuándo se había exiliado? Podríamos hacer un retrato de casi todas las familias y personas que se movieron en esos años, situando en el mapa y en el calendario en qué fecha salieron, bajo qué argumentos y a través de qué gestiones, por qué medios. Y cuando volvieron, si llegaron a hacerlo, con qué papeles o avales en caso de conseguirlos o por qué paso de la frontera: ¿La Jonquera? ¿Irún? ¿Un paso de montaña clandestino? El exilio francés borra todas estas diferencias y convierte la ida y vuelta en una aventura personal para algunos, o en una desgracia familiar para otros. Pero iban y volvían destinos políticos de signo contrario y, en muchos casos también, de signo contradictorio.

A mí me ha costado mucho tiempo entender que no todo el mundo volvió en el mismo momento ni por la misma vía de entrada, y que en estas diferencias silenciadas se halla el sustrato político e ideológico que ha marcado los siguientes pasos de cada persona y de cada familia. Me resulta un silencio muy elocuente que, sin llegar a ser un secreto, es parte de los efectos implícitos del franquismo, de la relación entre vencedores y vencidos y de las distintas maneras de incorporarse, adaptarse o someterse al nuevo régimen. También están quienes decidieron no volver nunca más o quienes quedaron atrapados en los campos de concentración y condenados a la persecución y a nuevos exilios en la Europa fascista.

En mi casa no se hablaba de «exilio», como tampoco de «emigración», ni siquiera cuando mi abuelo, años más tarde, se marchó solo a Puerto Rico a trabajar como profesor de derecho en la universidad. Las idas y venidas no encajaban con una definición estrecha de exilio ni de emigración. No había persecución ni peligro de muerte, pero sí una difícil imposibilidad de vivir, tanto política como económica. «Cuando estábamos en Francia», se decía. O «los años que vivimos en Toulouse... o en París». Ella volvió en el último tren que salió de esa ciudad y entró por La Jonquera, con el pasaporte sellado por la Guardia Civil. Él, casi dos años después, por un paso de montaña, acompañado de un guía y de su suegra, que organizó su retorno clandestino. En 1958 se marchó de nuevo, esta vez hacia Puerto Rico. Tampoco quedó claro si se trataba de una opción personal, de una

necesidad económica o de un callejón sin salida causado por las afiliaciones políticas y el poco margen de negociación con las nuevas estructuras del poder judicial y económico. Seguramente, todo a la vez. Falleció de un ataque al corazón, diez años después de irse, cuando tenía cincuenta y siete años. Desde entonces hay un nicho en la ciudad de Ponce donde, bajo su nombre, se puede leer una frase grabada en catalán: *Sempre sóc amb tu a Ponce*.

Preguntarnos por los retornos implica poder preguntarnos, también, por las salidas, por las huidas, por los tiempos y maneras en que cada uno salió de la guerra. Mi abuela volvió el 23 de junio de 1940. Se había ido el 11 de agosto de 1937. Los Rubiés i Trias y los Trias i Rubiés, emparentados por ambos lados, dispersaron a sus hijos e hijas, que tenían entre quince y veinte años, por el sur de Francia: Agen, Carcasona, Pau, Saint-Gaudens, Toulouse... Cada uno de ellos se marchaba cuando podía contar con una plaza de estudiante, de lector, de repetidor o de monitor que le permitiera tener una salida legal, alojamiento y algún ingreso durante esos periodos inciertos. Reencontrando el hilo de estas historias a través de testimonios y de las cartas, he sabido que este extraño exilio juvenil y estudiantil fue posible gracias a la tía de todos ellos, la pedagoga Anna Rubiés Monjonell (Port de la Selva, 1881-Barcelona, 1963) y a sus vínculos con los movimientos de renovación pedagógica francesa.

El 11 de agosto de 1938, desde Villars, un pueblo de Suiza donde pasó todo el verano trabajando de monitora de colonias para salvar los meses sin trabajo ni ingresos en Toulouse, Ció le escribe a Carles sus recuerdos del viaje iniciático que había realizado justo un año antes. Recuerda cómo se despidió del padre, abuelos y hermanos a las seis de la mañana y cómo viajó acompañada de su madre hasta Puigcerdà, donde la dejó para que continuara sola: «Me despedí de mi madre en Puigcerdà con un caos infernal dentro de mí y una seguridad nunca imaginada ni por los míos ni por mí». Este caos tenía muchas caras: el presentimiento de no volver nunca a ver el Institut-Escola ni a su director, el doctor Estalella, con todo lo que esto significaba para ella; el ansia de valerse por sí misma; las ganas de luchar por los suyos desde fuera; el deseo de ver mundo y de demostrar que

podía ser como los demás... pero «con la angustia de pensar que dejaba a mis compañeros y compañeras luchando y pasando los malos momentos que yo había compartido con ellos hasta entonces y de los que ahora huía». Utiliza este verbo: *huir*. Y pasa una angustia que se irá incrementando y ensombreciendo a medida que la lucha se convierta en una derrota anunciada.

Como se puede leer en las cartas que van y vienen entre ellos durante esos años, de ciudad en ciudad en Francia y desde cada una de ellas hacia Badalona y hacia el Port de la Selva, viven el 39 como una derrota y es hacia esta república derrotada hacia donde decidirán volver. En ese momento, muchos lo hicieron por el País Vasco, y entraban por el lado nacional. Carles y Ció lo hicieron por Catalunya. Ella, escapando discretamente de las represalias, en parte gracias a su avanzado embarazo. Él, tras un tiempo escondido, clandestinamente por un paso de montaña. El relato de la huida de mi abuela se fue convirtiendo en un cuento cada vez más divertido, a medida que se iba haciendo más vieja e iba endulzando los recuerdos. En un vídeo de sus últimos años, hecho con el móvil en el jardín de la residencia donde vivía, vuelve a explicar esta historia a mis hijos y todavía repite, traviesa, como si su desobediencia fuera la cosa más cotidiana y poco importante: «no me iba bien parar en el castillo de Figueres, imagínate que nace el niño, no nos hubiera ido bien...».

La estampida Francia abajo forma parte de la iconografía europea del siglo XX y la historia de Ció viajando en el último tren de París solo es una entre otras, y no la más dramática. Hemos leído historias de ese momento en la *Suite francesa* de Irène Némirovsky y hemos visto escenas en películas y documentales. Ella salió de París en el último tren, seguramente porque no había tiempo para pensar, con un hijo a punto de nacer. Entiendo, y así lo imagino, que mi abuela no sentía que estuviera volviendo a la España franquista. Era una muchacha de apenas veinte años que volvía *a casa* a dar a luz. A veces, las decisiones más complicadas tienen razones muy simples: su padre era médico y ella sentía la familia como un mundo de refugio afectivo y material que, según sus propias palabras, no era solo una casa, era una institución. Las instituciones que estaban cayendo en toda

Europa quedaban reducidas, en su caso, a una única y última posibilidad: la familia y su red afectiva.

Cualquier retorno es un comienzo que tiene su punto de partida en lo que se ha dejado atrás. En este caso, la Francia que abandonan se convierte en el punto de partida de una vida que no han decidido. Más que un retorno, es una retirada. ¿Un final, también? Con este retorno se cierran tres mundos a la vez: el de antes de la guerra, que para Ció había sido una juventud de república, estudios, proyectos políticos y académicos, de cultura, de compañerismo y de horizontes de cambio. El de los años en Toulouse, pobres y difíciles pero todavía abiertos al aprendizaje, al arte, al compromiso, al enamoramiento y a una guerra todavía por resolver. Pero también, y esto es lo más grave, con la derrota se cierra el futuro: un horizonte de vida, personal y colectivo, que para ellos no se abrirá nunca más. Una dictadura fascista, construida sobre una guerra de exterminio, no solo es un régimen político. Es un sistema moral, cultural y de clase que gobierna de la manera más cruel y al mismo tiempo más insidiosa, tanto el destino de una sociedad como el de cada una de sus intimidades y mentalidades. El castigo, el hambre, la delación, el pecado, la miseria material, la pobreza cultural y el miedo se convierten en el día a día de unas vidas que solo podrán luchar para sobrevivir o para negociar. Todavía tenemos esta lección bien aprendida. La zona gris se extiende, aunque sea por omisión, callando y tirando adelante. No todo el mundo colabora, ni es responsable. Pero en una dictadura nadie queda limpio y por eso vence. Embrutece y denigra incluso a los vencidos.

Yo diría que Carles y Ció, aunque volvieron, no volvieron nunca. No puedes volver si tu mundo ya no existe y no te incorporas al sentido colectivo de lo que encuentras. Los que vinimos después somos descendientes, entonces, de unas vidas que se quedaron allí. En un allí que no es Francia sino, sobre todo, la vida que no fue. A mi abuelo no lo conocí, no sé qué cara tendría con el paso del tiempo. Pero puedo decir que el secreto de mi abuela es que jamás envejeció porque algo de esencial en ella nunca pasó aquella frontera de los veinte años.

Tras el retorno llegaron muchas dificultades, pero también muchas alegrías personales, siete hijos e incluso proyectos y nuevos compromisos colectivos a partir de la llegada de la democracia. Pero, de alguna manera, ella nunca estaba del todo ahí. Tenía fama de ausente, de soñadora, de no llegar nunca a la hora, de tener pájaros en la cabeza, de cantar con dulzura, de abstraerse leyendo o dibujando sin hacer nada de provecho... Pero la realidad la golpeaba con dureza: la miseria de la postguerra, las ausencias del marido, la viudedad antes de cumplir los cincuenta años, la muerte de tres hijos y de un nieto adultos... No es que no estuviera ahí o que no lo sintiera. Al contrario. Precisamente la vida que inició entre 1937 y 1940 partía de una conciencia muy clara del dolor. Se iniciaba en la herida de un mundo roto. Pero siempre he pensado que guardó dentro de ella el mundo y la vida que se interrumpió en ese momento. Para algunos coetáneos suyos, que fueron escritores o artistas, intelectuales o pensadores, esta situación se ha denominado *exilio interior*. Pero para una mujer que apenas terminó el bachillerato no hay palabras para decir su desgarro y su resistencia. No hay épica ni sublimación cultural: solamente que si era despistada, que si «pobrecilla», que si se distrae cantando, dibujando o leyendo mientras se le quema el *fricandó*...

PONGO ATENCIÓN EN MI MANERA DE PRESTAR ATENCIÓN

Un año antes de irse a Francia, Ció era una muchacha que estudiaba el bachillerato en el Institut-Escola del Parc (de la Ciutadella), el proyecto escolar de la Generalitat republicana, en la línea de la Institución Libre de Enseñanza y de otros modelos pedagógicos que se estaban ensayando en ese momento en Europa. Por la tarde iba a clases de dibujo y de pintura en la Llotja, antes de tomar el último tren que salía de la estación de Francia, de vuelta hacia Badalona. Desde la ventana del aula donde pintaba, veía cómo el tren se ponía en marcha, y bajaba corriendo, siempre apurando. Por lo que explicaba, era una muchacha alegre a la que le gustaba bailar, trepar a los árboles y jugar al baloncesto. Pero también dibujaba obsesivamente y

escribía sin parar: anotaciones, listas, cuentos, reflexiones... Muchos de los dibujos y de los escritos los encontramos en hojas que llevan el sello de la consulta médica del padre. Podemos imaginarla aprovechando los papeles a medio usar de los cajones del consultorio del padre, escribiendo y dibujando sin habitación propia e intentando buscarse y comprenderse a sí misma en estos recortes de hoja en blanco. En muchos de los escritos, entre la reflexión y el cuento, aparecen inquietudes y sombras que no son las que corresponderían a la muchacha que disfruta de la escuela y de un hogar feliz de antes de la guerra.

Entre todas las notas de esos años, hay una especialmente interesante y enigmática. Abandona el tono adolescente de la muchacha que da vueltas sobre sí misma y sus angustias, y construye una teoría bajo un título extrañísimo: «El ojo de Polifemo o la lente de los intelectuales». Es una teoría de la atención, que tiene como objetivo demostrar de manera analítica por qué ella no puede entender de ninguna manera ni las matemáticas ni la lógica. «Las cosas lógicas no las veo claras.» Es una declaración que desafía la lógica misma y que plantea una paradoja que ella misma querrá desentrañar. En vez de desentenderse de ella, lo que hace la joven Ció es intentar entenderla mejor y ofrecer argumentos universalmente válidos que expliquen su difícil relación con estos ámbitos de la ciencia y del pensamiento.

Lejos de resignarse a una teoría de los talentos (cada uno sirve para lo que sirve), ella formula la teoría de una lente que, articulada sobre dos principios, inteligencia y voluntad, intercede en la comprensión de la realidad. En el documento encontramos, incluso, el dibujo de la sección vertical de esta lente. Podemos leer que el ojo de Polifemo es «una lente de la atención que se mueve de forma automática y mecánica por medio de la inteligencia de cada individuo y a la fuerza por medio de la voluntad». La inteligencia es más eficaz, pero la voluntad es más potente. De la relación entre una y otra se deriva el foco relativo con el que cada uno puede captar la verdad del infinito que es la realidad. «La lente de Polifemo puede ser flexible solo hasta cierto punto, tiene un máximo y un mínimo según cada uno.»

Según esta teoría, la lente de Ció, a causa de sus características singulares («mi voluntad no es lo bastante fuerte para mover mi lente») deja las matemáticas y la lógica fuera de campo. No habría más problema entonces, cada uno ve lo que ve. Pero su análisis da un paso más allá y apunta a la causa de su desviación: «Mi descubrimiento es debido no a mi ciencia sino a un egoísmo que siempre he demostrado con todo y para todo». El egoísmo, en este argumento, no es una actitud moral sino una actitud cognitiva: «presto atención a mi manera de prestar atención». O, como describe de forma más concreta: «en clase de matemáticas, cuando quiero prestar atención, al cabo de dos minutos no me he enterado de lo que dice el profesor sino del método que he usado para poner la atención que creía haber puesto...».

La paradoja, entonces, es que los ojos intelectuales, a los que más tarde llamará «los ojos de comprender» se ven limitados por el egoísmo de la autoconsciencia. Es decir: por una atención que se presta atención a sí misma. Es la conciencia que se observa pensando y el sentimiento que se sabe sintiendo. Este egoísmo no se cierra en la autorreferencia y todavía menos en el narcisismo. Lo que hace es descubrir que, en todo, hay incorporado un punto de vista que limita la visión. Por eso las cosas de la lógica no se ven claras. La claridad de la lógica aspira a una certidumbre absoluta y transparente, sin ángulos muertos.

Me pregunto por qué escogió a Polifemo. Conocía bien la mitología griega y Polifemo es el monstruo de un solo ojo. Representa la aspiración del poder centralizado a dominar una sola visión. Es la misma aspiración que encontramos en «el ojo que todo lo ve», dibujado desde antiguo dentro de un triángulo y presente ya en la iconografía egipcia, en el Dios bíblico, en los templos masónicos o en la descripción del Gran Hermano. Como demostró Ulises al clavarle la estaca al gigante, el poder de un solo ojo es débil, a pesar de que sea muy eficaz y muy potente. La teoría de Ció es una parodia de esa pretensión totalitaria que se esconde en determinadas concepciones de la verdad y del conocimiento. Después de su autoexamen pretendidamente científico, saca el humor y, en una de las hojas que acompañan este documento, redacta una especie de anuncio dedicado a sus

compañeros de escuela, que están en esa edad de no saber qué serán de mayores, y les *vende* la lente de Polifemo, junto con una aspirina (es hija de médico), con el aviso de que «no sirve para nada». Y firma: «marca patentada: Imagina-Ció».

Mirando sus dibujos y grabados de toda una vida, podemos ver que mi abuela no dominó mucho la perspectiva. Por un lado, está claro que no pudo continuar en condiciones los estudios artísticos que a duras penas había empezado antes de la guerra y que solo pudo proseguir durante un año en la escuela de Bellas Artes de Toulouse. Pero, más allá de este inconveniente educativo y técnico, su mirada me hace pensar que quizá no la habría dominado nunca, como nunca vio clara la lógica. No se trataba de un defecto de la visión sino de una conciencia aguda de las formas de mirar. Quien sabe que mira nunca ve del todo. Pero precisamente por eso puede convertir la autoconsciencia en autoironía.

NO ME MEREZCO NADA DE TODO ESTO

La exigencia intelectual de una mujer a menudo viene íntimamente castigada por la cultura del mérito. Desde el feminismo actual, este fenómeno se denomina el *síndrome de la impostora*, pero quizá es algo que hunde sus raíces en capas más oscuras que las de la apariencia o el engaño. Una mujer que se exige a sí misma un esfuerzo intelectual no solo sufrirá por demostrar que vale sino que, a un nivel más profundo, se cuestionará si lo merece. Lo mismo pasa con la mujer que se siente amada: no solo vivirá con el miedo de perder ese amor sino con el temor de no haber estado a su altura.

La muchacha de dieciséis años que se considera «indigna de todo lo que la rodeaba», que observa a hermanos y a compañeros de escuela y se dice a sí misma: «todo es demasiado bueno para ti», es la misma que un año más tarde, tras una clase de danza en la que se ha sentido especialmente emocionada, se castiga, diciéndose: «No me merezco nada de todo esto», y se siente culpable de haber sido feliz. También es la misma que, cuando

conoce al amigo y enamorado con quien no dudará en comprometerse en su vida, se refiere a menudo a sí misma como una tontorrona, cobarde, pequeña, poco constante... «¡Soy un saldo!», le repite. Y añade: «Me gusta que trabajes tanto y que pienses en mí... ¡me lo merezco tan poco!».

En las antípodas de quienes se creen algo y se hacen las víctimas, nos encontramos ante una mujer exigente y valiente pero que no se siente digna de nada de lo bueno que le sucede. Cuando ya era mayor, o muy mayor, hacía lo mismo: por un lado, se exigía ir hasta el límite de lo que podía hacer y de lo que la vida le podía pedir, pero cuando recibía una atención, un regalo, una visita o una caricia, siempre decía o expresaba: «¿esto es para mí?... ¡no puede ser!».

Esta falta de seguridad y de autoestima contrastaba con su impulso y con su valentía a lo largo de toda la vida. De joven, en Francia, en este inicio a la vida adulta que reencontramos ahora en sus cartas, pero también de mayor, viuda, madre luchadora de siete hijos, trabajadora, voluntaria del Teléfono de la Esperanza durante años, militante política de base, activista cultural, alumna y lectora incansable, viajera... Las palabras y reflexiones íntimas que encontramos en sus cartas y escritos juveniles nos piden que nos preguntemos cómo se construye este lugar dominado por la falta de mérito, de qué constelaciones está hecha esta disposición, de qué patrones de género y de qué insidiosa relación entre la cultura del mérito y la de la culpa y el castigo.

Las familias reparten roles y talentos de tal manera que a menudo recaen en unos o en otros independientemente de las cualidades reales de cada uno. A una le toca ser la inteligente; a otro, el guapo, la distraída, el buen estudiante, la traviesa... Todo depende de una primera comparación y de las etiquetas que van quedando disponibles en relación con las que ya han ocupado los demás. En este reparto, cada uno tiene que encontrar su manera de encajar, y no siempre es fácil. Como en el juego de las sillas, siempre hay quien se queda fuera.

Mi abuela era de aspecto translúcido y luminoso, dulce y sonriente, pero tenía muchos secretos. Leía a escondidas, en el lavabo, guardaba celosamente sus objetos en cajones, cajas y armarios hasta el punto de

perderlos en muchas ocasiones. Y, sobre todo, expresaba sus sentimientos muy discretamente, lejos de toda exposición pública. En comparación con su hermana Montse, que era expansiva y hacía notar sus estados de ánimo y opiniones donde fuera, Ció ya era consciente, de muy jovencita, de que no le gustaba que nadie conociera sus pensamientos ni sus sentimientos. Lloraba poco en público. De hecho, ninguno de nosotros la había visto nunca desesperarse ni enfadarse con elocuencia. En un escrito de abril de 1937, un «Cuento que acaba mal», describe una pelea con su hermana y dice: «conmigo, nadie sabe ni de dónde vengo ni hacia dónde voy, ni qué hago ni qué pienso. Más que nada porque aunque soy comunicativa, no hablo de nada trascendental de mí (menos cuando un día me destapo y vuelco mi alma a la primera persona que me inspira confianza)».

Celosa de su intimidad, no soporta que le abran los cajones, que la increpen o tener que manifestarse con fuerza. Relata, por ejemplo, una conversación con su padre sobre pintura, que tuvo lugar a finales de abril de 1936, donde por primera y única vez hizo valer su opinión sobre qué era lo que hacía buena una pintura. Representar bien la realidad, defendía el padre. Expresar el estado de ánimo del artista, sostenía ella. Escribe, desde el recuerdo de ese momento, que ella *gana* la conversación por una extraña convicción de ideas que son más fuertes que ella y porque, por una vez, siente que habla desde una experiencia, la de la pintura, que su padre no tiene, y con una actitud que no se reconoce.

El día antes de esta conversación con el padre, donde se sorprende a sí misma, escribía reflexiones muy dolidas como: «no tengo suficiente voluntad y vuelvo a perder la confianza en mí [...] todos los que te rodean están convencidos de tu poca importancia [...] ahora me encuentro con un ser que confía en mí y me dice, sencillamente, que soy como todo el mundo [...] necesito que alguien me ayude, pero alguien superior en todo, que sea mi consejero y yo pueda subir». En algunos momentos se imagina que encuentra esta figura en algunos profesores del Institut-Escola, que tenían una relación muy cercana con los estudiantes, o con su director, el doctor Estalella, con quien mantiene correspondencia durante los veranos y en los primeros meses de la guerra. «Sola no me valgo por mí misma», repite en

las cartas, y se reconoce diferente a la gente de su casa y desencajada respecto a los compañeros, amigas y primas.

Incluso en la escuela, también vivía esta disociación que la hacía sentirse sola y poco valiosa. En abril del 36, cuando describe sus sentimientos después de aquella clase de danza en la que se ha sentido muy emocionada y exaltada, se retira sola a una clase a llorar sus emociones. Ha vivido un momento de plenitud que la acerca al cuerpo, a la sensorialidad y al mundo griego, y en vez de compartir estas sensaciones, siente vergüenza, esconde ese sentimiento, demasiado bueno para ella, y tras escribir que se siente feliz añade: «No puedo demostrar interiormente mis sentimientos y tengo que encerrarlos dentro de mí [...] esperando, esperando... Tonta de mí, no es verdad, ¡no espero nada!».

Poco tiempo después, sin esperarlo, encontrará a una persona que la puede guiar, comprender y orientar: Carles. Lo ve mayor, trabajador, con responsabilidades en el mundo y al mismo tiempo atento a sus rarezas y, como dice ella, sus «tonterías». Por eso podrá ser ese compañero, amigo, guía espiritual ante quien ya no tendrá que esconder su ser diferente e incomprendido, y por eso mismo, le dará la confianza para hacerse mejor a sí misma. En el «Cuento que acaba mal», donde, todavía adolescente, narra aquel conflicto entre cajones y secretos de las hermanas antagónicas, acaba deseando que «después de este mundo no haya premio ni castigo». Pero, curiosamente, incluso ante este nuevo compañero y guía, no podrá evitar castigarse mucho a sí misma. Las cartas que le escribe durante los meses en que se están conociendo, de novios y ya como prometidos, están llenas de reprimendas dirigidas a sí misma, de correctivos a su propio comportamiento, de castigos metódicos que se inflige a sí misma para redirigir su poca voluntad, su desánimo y para hacerse mejor ante los ojos de él. En la misma carta donde le decía que se merece poco que él piense en ella, añadía: «para castigarme ¿sabes qué he hecho? Pues te he dedicado la tarde entera. No he ido a grabado ni a hacer visitas». Ni siquiera un amor correspondido y comprensivo la aleja de su sentimiento de falta de valor ni desaloja de su interior una cultura del castigo que tiene raíces profundas y oscuras.

«No puedo decir que no tenga suerte, he encontrado un amigo», escribe Ció a su madre en enero de 1938. Le escribe que es el repetidor de español, que se llama Carles y que salen a pasear. Poco tiempo después, le escribe: «¡Carles y yo nos hemos prometido!». Entre el amigo y el prometido han pasado apenas cinco meses. Y entre el prometido y el marido pasará poco más de un año.

Para justificar haberse prometido contra toda expectativa y contra el juicio cauteloso y poco entusiasta de la familia dispersa entre Catalunya y el sur de Francia, Ció argumenta, en una carta del mes de junio, todavía a la madre: «Somos los mejores amigos del mundo además de querernos como hombre a hombre (quiero decir mujer)». El lapsus me hace reír cada vez que releo esta carta. El error, corregido con una aclaración dentro de un paréntesis, es muy elocuente. La niña empieza a verse como mujer cuando por fin encuentra a un amigo, que será compañero y que se convertirá en marido. Pero al mismo tiempo se resiste y en ningún caso quiere ser «una prometida en el sentido general que dan los hombres». No quiere llegar a la feminidad por la vía convencional, aunque tampoco tiene otros modelos que no sean los de la amistad o la relación entre compañeros aprendida en el ambiente todavía juvenil del Institut-Escola. El 25 de abril de 1939, cuando faltan pocos meses para casarse, le escribe a Carles: «Nosotros, Carles, no somos un hombre y una mujer, somos dos amigos». Esta frase no está escrita como un freno a la relación amorosa sino todo lo contrario, como una declaración de amor, de compromiso y de incondicionalidad.

A lo largo de ese año y medio que transcurre entre enero de 1938 –cuando se conocen en Toulouse– y el verano de 1939 –cuando se casan en París–, las cartas de Ció se llenan de expresiones de todo tipo, desde el amor más exaltado hasta la ternura más infantil, desde las dudas de la muchacha insegura que todavía es, hasta las apuestas más atrevidas de la mujer que va siendo. Pero cuando busca argumentar la razón de ser de su vínculo y atraviesan crisis que solo podemos imaginar entre líneas, la

palabra clave, para ella, es *amistad*. Durante agosto de 1938, mi abuela pasa tres meses en Villars (Suiza francesa), trabajando de monitora de colonias. No tenemos las cartas de él de esa época, pero de las respuestas de ella se desprende que Carles insiste en la necesidad de dar un paso adelante y aclarar las cosas. Plantea casarse. Él tiene problemas políticos, económicos, y diversos proyectos que tendrían que sostenerlo se hunden. Hablan, incluso, de la posibilidad de irse juntos a América. Pero ella se defiende: «todavía tengo que llegar a ser mucho más amiga tuya», «Pensaba que no somos lo bastante amigos [...]. Te tengo que conocer mucho más».

Para ella, pues, el referente del amor más verdadero es la amistad más profunda. Repite a menudo que todavía no ha vivido la vida ni ha aprendido nada de los hombres, que tiene a su madre lejos y que iniciar la vida de casada supone para ella un salto para el que no está preparada. Pero lo que sí tiene claro es lo que no quiere ser, de ninguna de las maneras, «la hembra de su hombre». Estamos a finales de los años treinta. Como estudiante entre Barcelona y Toulouse, ha accedido a lecturas y a referentes culturales que vienen de la Francia del momento y de otros países europeos. Sabemos que más adelante leerá a Simone de Beauvoir, a quien menciona en alguna nota, pero poco más. No viene de un entorno revolucionario ni declaradamente feminista. Lo que tiene claro es el sentido de la igualdad con el compañero, y que el compromiso de la pareja se basa en la amistad, es decir, en el conocimiento mutuo y en la comprensión. Cualquier otra forma de vínculo basado en la seducción, en los roles de feminidad o en el interés social le provocan un rechazo frontal. Es rechazo extremo, incluso, que va del miedo al desprecio y en el que se cruzan y se confunden el deseo de libertad individual, la reivindicación de la dignidad de la mujer y cierto puritanismo. Cuando ya rondaba los cien años de vida, le gustaba recordar que, cuando tenía quince años, un joven del barrio se presentó para visitarla en su casa de Badalona y a ella no se le ocurrió nada mejor que subirse a un árbol del jardín. No bajó hasta que se fue, sin que nadie la encontrara mientras él esperaba. De hecho, no la encontraron no porque el jardín fuera muy grande sino porque a nadie se le podía ocurrir que una muchacha de su edad, bonita y bien educada, subiría a un árbol para escapar de un pretendiente. Pero la

vieja Ció repetía una y otra vez la anécdota y se tronchaba de risa recordando su instinto indomable.

«Hablo desde el matriarcado, no desde el feminismo», escribió muchos años después, en un cuaderno de reflexiones íntimas. En casa siempre hemos sido conscientes de ser un matriarcado, pero sin más. Era así y no ha dejado de serlo. No hemos visto a los abuelos envejecer juntos. Sin embargo, este *amor amigo* que vivieron me resulta muy reconocible y muy cercano. Me pregunto cómo pudo recibir Carles a esta mujer-amiga que quería ser libre a su lado en un tiempo de derrotas y de clausura moral y política. En una de las cartas de juventud, durante los difíciles y turbulentos meses antes de casarse, Ció le escribía: «vivo a tu lado dentro de mi mundo». Para mí, esta es la frase más clara de su amor y de su vínculo. El amor romántico nos ha enseñado que el mundo de los enamorados es único y exclusivo, un mundo particular hecho de palabras, recuerdos y deseos, que los acoge y los fusiona en un solo ser. El matrimonio sería la culminación y la institucionalización de esta realidad de fusión. Qué ficción tan terrible. Ció encontró una formulación mucho más exacta del amor: poder vivir en su mundo, pero al lado del otro. Más allá de la habitación propia –a la que seguramente nunca aspiró hasta que se encontró siendo viuda–, ella ya tenía claro que amar es tener, cada uno, un mundo propio y ponerlos uno junto al otro.

El franquismo volvió a convertir los matrimonios en cárceles o en espacios de resistencia íntima, casi clandestina, donde la verdad del sentimiento se alejaba de las apariencias. La dictadura enquistó la renuncia y la impuso como una manera de sobrevivir. El amor fue uno de los campos de batalla donde se infligió la derrota y donde se inoculó el veneno de la sospecha y la amenaza del pecado. Historias como la de ellos nos muestran una forma de resistencia que no es la de la disidencia o la de la ruptura frontal, para la que no estaban preparados, sino la de un silencio que se mueve entre la apariencia claudicante y la comprensión íntima. No hubo revuelta, el precio fue alto, pero tampoco hubo hipocresía ni aceptación del nuevo estado de las cosas.

La mujer que conocimos muchos años después los nietos era comprometida, políticamente activa, lectora y estudiosa, discutidora y curiosa. Así fue hasta que murió, con un siglo de vida encima. Cuando la visitaba, con la atención ya muy borrosa, me insistía: «tú que vas a tantos sitios y hablas con tanta gente, dime qué piensas de todo lo que está pasando». Se refería a la actualidad política y a los debates culturales. Yo tenía que hacer un esfuerzo y buscar alguna noticia interesante para comentar algo que le llamara la atención y respondiera a su exigencia de análisis y de precisión. A través de los años, la niña que no sabía prestar atención había desarrollado la capacidad de aprovechar muy bien la atención de los demás para no dejar nunca de aprender.

En la recta final del franquismo y comienzos de la Transición, con los hijos ya mayores y las principales obligaciones domésticas y materiales ya atenuadas, participó en la recomposición del catalanismo, especialmente de la fundación de Convergència i Unió. Se implicó en la redefinición y dignificación del papel de la mujer en el marco de la Conferencia Episcopal Catalana, hacía voluntariado una noche entera a la semana en el Teléfono de la Esperanza, participaba en Alcohólicos Anónimos, en apoyo firme de los problemas de algunos de sus hijos, asistía a las Aulas para gente mayor de la Universitat de Barcelona y a la Escuela de Escritura del Ateneu Barcelonès, y todo esto, trabajando hasta muy mayor en el Institut d’Estudis Catalans como secretaria, para alcanzar los años cotizados para la jubilación.

Sus hijos mayores también se politizaban. Ella unió fuerzas, tiempo y disponibilidad a sus acciones, a sus amistades y a sus clandestinidades. El piso enorme de la Ronda de Sant Pere, n.º 3, donde vivían, se convirtió en un lugar de permanente agitación y de visitas inesperadas de la policía. Allí se celebraban reuniones, ensayos y encuentros de muchos de los cantautores del momento, o clases clandestinas de Òmnium Cultural cuando esta entidad fue ilegalizada, en los inicios de su trayectoria. El cantautor Raimon

salió de esa casa para hacer su primer concierto en el Tívoli, con un bocadillo de mortadela (mi abuela siempre insistía en que era de mortadela) que le había hecho mi abuela. Quico Pi de la Serra, también cantante y músico, casi vivía allí. Muchos otros entraban y salían de ese piso, quizá sin saber muy bien quién lo hacía posible. No había un hombre de la casa para hacer de anfitrión. Nadie la recuerda a ella buscando protagonismo. Nadie la recuerda, tampoco, con miedo o poniendo límites a la acción o a la imaginación.

Esta vida tardía de activismo y de compromiso contrasta con el recelo e incluso con el rechazo con el que la joven Ció se iniciaba al mundo. Un día de mayo del 38 escribe a su prometido: «prefiero estar sola [...] irme mar adentro sin nadie, no saber nada de este mundo odioso». Carles era un hombre de mundo, culto y políticamente implicado. Este mérito, que en un primer momento la había deslumbrado, se ensombrece: «si me casara contigo y fuera por el mundo contigo, me hundiría contigo también en este barro enfermizo de los problemas psicológicos demasiado complicados». Y añade: «te vi en medio del mundo y de los problemas que se plantean en él en todo momento». No son palabras de una enamorada que se sienta capaz de todo; ella misma escribe que se siente cobarde. La épica de los amores de guerra quizá solo es asunto de las películas.

A pesar de su ansia de conocimiento, ella siente terror a saber demasiado, a que el dolor del mundo llegue hasta ella, en este caso, por la vía del matrimonio. No siente el amor como un refugio doméstico sino como una caída sin red en el barrizal de la miseria humana. Son dos enamorados sin casa que solo el exilio ha unido. No hay hogar sino un mundo desnudo. En esta misma carta invoca a Dios, que asocia a la simplicidad y a la existencia de la golondrina, la amapola y la paz que únicamente la contemplación de lo más simple puede darnos. Su sensibilidad y su espiritualidad son expresión de un franciscanismo que la vincula con una parte significativa de la cultura catalana de su tiempo y que no abandonará nunca. El dibujo, pienso, será para ella, siempre, esa herramienta de contemplación y de reencuentro con la simplicidad de la creación.

Unos días más tarde, insiste en los argumentos de la carta de mayo: «Hazte a la idea, Carles, de que hago la entrada en el mundo de la gente, tú me llevas de la mano y tú me muestras las grandezas y las miserias de este conjunto que llamamos Humanidad y me resulta tan doloroso...». Se siente culpable de ese sentimiento y, por comparación con otras personas que observa a su alrededor, comprometidas y altruistas, se siente egoísta y decadente. «¡No! ¡Ció! ¡Tienes que volver a la vida! ¡Tienes que abrirte al mundo! [...] ¡Decadente!», escribe el 11 de junio de ese mismo verano. Más allá de la culpa y de la falta de mérito siempre presentes en ella, se expresa también con contundencia: «El hombre es lo que me interesa, la gente no». La gente es la vida social y sus complicaciones poco imaginativas, las conversaciones banales, la moda, la risa fácil... pero también la guerra y la miseria y la maldad política, que poco a poco va entendiendo y analizando.

En sus apuntes casi infantiles del año 36, la muchacha que todavía no ha conocido la guerra ya se resiste a entrar en el mundo de los mayores, «donde reina la realidad sobre el sueño». Siente cómo chocan la realidad y la imaginación. Pero la imaginación no es evasión: es la posibilidad de conocer lo humano sin recrearse en su miseria, queriendo ir más allá. Todavía ese mismo verano, el 20 de agosto, continúa su batalla interior con el exterior: «¡Oh! ¡Con la imaginación se tiene todo! Pero no se tiene realmente nada. Oh, la tierra es amarga para la gente de imaginación y dura». Eso lo escribe la misma muchacha que, poco tiempo antes, hacía bromas consigo misma y con sus compañeros de clase, y firmaba su trabajo sobre Polifemo con las palabras: «marca registrada: Imagina-Ció».

Ahora la imaginación ya no es una especulación, porque siente directamente el dolor del mundo. Frente a esto, según ella, hay dos soluciones: «despreciar el mundo y todas sus miserias», o bien «vivir de cara al mundo y con el mundo, aprendiendo a amar a los hombres en toda la grandeza de su miseria». Se puede intuir que ella escogerá la segunda opción. Aplica ese «Ojo de Polifemo» que había inventado en la escuela y hace un ejercicio de atención. Ahora ya no necesita justificar sus carencias intelectuales sino corregir la mirada sobre el mundo. Superar el rechazo y

aprender cómo mirar de otra manera eso que, a primera vista, se presenta feo, imperfecto, doloroso e incluso incomprensible.

Distorsionar la mirada es lo único que le permite soportar la vida social, que a medida que va descubriendo se le va haciendo más y más insoportable. Las canciones idiotas, como dice ella, la banalidad y la superficialidad de las reuniones, la miseria, la bestialidad, la absurdidad y, especialmente, «la ostentación de las señoras». Le escribe a Carles, el 15 de agosto de 1938: «lo que me molesta más es esto, las aristocracias. No me acercaré nunca a alguien que se tenga por aristocrático, si no es para estudiarlo como una bestia rara». Su rabia llega a la revuelta y al desafío: «Te costaría trabajo civilizarme», le escribe, pocos días después, y se describe a sí misma como un caballo desbocado que se descubre, por fin, ante alguien tal como es y como se siente. Ya puede correr y galopar, pero el mundo no es un prado verde salpicado de flores de primavera. Es una Europa bajo las bombas. Entre la crueldad de la guerra y la banalidad de la vida social, salir al galope es chocar contra los límites de la realidad.

Lo que ella llama, con dureza, «la aversión incomparable hacia la gente en general, hacia la masa», solo se puede superar prestando atención «a los casos particulares». Es así como se puede encontrar lo que para ella es el hombre y la comprensión tanto de su valor como de su miseria. Por eso sus cartas son una colección de historias particulares, donde recoge el trazo de cada uno de los niños y de las niñas con quienes trabaja, de sus compañeras de la École Normale, de los profesores, de las familias que la acogen en Francia. Desde su mirada de dibujante, no hay categorías generales, y tener que aceptarlas o encajarlas es una forma de violencia que la entristece y la revuelve.

Ció fue lectora, toda la vida, de Saint-Exupéry. Volvía sobre sus libros incluso cuando ya no podía leer. Los tenía subrayados de arriba abajo. Yo creo que los últimos años los contemplaba como un dibujo, donde perseguía las líneas de su propio trazo entre las palabras que ya sabía de memoria. Saint-Exupéry era piloto, como su Principito. Primero lo fue como correo entre Francia y el norte de África, y luego durante la guerra hasta que desapareció, sobrevolando el mar en 1944. Volando, Saint-Exupéry

aprendió a mirar la Tierra de otra manera. *Tierra de hombres* (1939) empieza con estas palabras:

> La tierra nos enseña más sobre nosotros que los libros. Porque se nos resiste. El hombre se descubre cuando se mide con el obstáculo. Pero, para alcanzarlo, necesita una herramienta. [...] Entre las estrellas vivas, cuántas ventanas cerradas, cuántos hombres dormidos [...] Tenemos que intentar encontrarnos. Tenemos que probar a comunicarnos con algunos de estos fuegos que se encienden, de tanto en tanto, entre los campos.

La tentación de las alturas podría ser desprenderse de los compromisos humanos. Mirar de lejos, relativizar, abstraerse y dominar. La mirada de sobrevuelo es la de Dios o la de la torre de control. Saint-Exupéry hace todo lo contrario: volar para reunir a los humanos. La blancura de las nubes no lo aleja del mundo ni pone un velo que lo oculte o lo matice. Al contrario, es la cola blanca que pega lo real y lo irreal, lo que nos es más común y lo que no podemos conocer. Invoca los aprendizajes de su compañero Guillaumet, el hombre que era hombre porque era responsable, según las palabras del escritor. Explica cómo le enseñó a conocer España, la España que sobrevolaban en la ruta que cubrían entre Toulouse, precisamente, y Dakar, a finales de los años veinte. Escribe lo siguiente, que es mejor leer en sus propias palabras:

> Guillaumet no me enseñaba España; hacía de ella, para mí, una amiga [...]. No me hablaba de Lorca, sino de una sencilla granja cerca de Lorca. De una granja viva. Y de su granjero. Y de su granjera. Y esa pareja, perdida en el espacio a 1.500 km de nosotros, tomaba una importancia desmesurada. Bien instalados en la ladera de su montaña, como vigilantes de un faro, estaban preparados, bajo sus estrellas, para prestar ayuda a los hombres.

Los casos concretos, el granjero y la granjera, descubren lo humano concreto bajo los referentes sociales y sus mentiras. El obstáculo que hay que sobrevolar aparece, así, como una tierra amiga por descubrir. Un lugar donde encontrar refugio y vínculo. Un mundo que ya no es de este mundo, sin haberlo dejado tampoco. Si mi abuela se montaba sobre las alas de Saint-Exupéry una y otra vez, no era entonces para evadirse sino para construir esta mirada comprometida. Encontramos de nuevo la cuestión

decisiva del punto de vista y la necesidad de desplazarlo: más arriba para poder estar más cerca. Un poco más lejos, para encontrar la proximidad correcta y soportable.

¿POR QUÉ NO PODEMOS ESTAR PARA SIEMPRE EN EL INSTITUT-ESCOLA?

La última vez que mi abuela salió de la residencia, pocos días antes de que empezara el confinamiento por la COVID-19, fue para visitar a su amiga Xita Sugranyes, ambas centenarias. Amigas inseparables desde los tiempos del Institut-Escola, se acompañaron hasta el final. Xita Sugranyes se casó con uno de los profesores, el geógrafo Solé i Sabarís, dejó los estudios que había empezado en la universidad y tuvo muchos hijos, entre ellos Oriol Solé Sugranyes, militante anarquista asesinado por la Guardia Civil el 6 de abril de 1976. Mi abuela había salido de la escuela para irse directamente a Toulouse, y allí encontró a Mascareñas, un desconocido que resultó ser amigo y cómplice político del hermano de Xita, Ramon Sugranyes.

Los mundos se separan y se cruzan. Las vidas se interrumpen y se reencuentran. Pero lo que no desapareció nunca de la mirada de estas dos mujeres fue el espíritu de una escuela que era una manera de estar en el mundo. «¿Por qué no podemos estar para siempre en el Institut-Escola?», se preguntaba mi abuela en unas notas de la adolescente que empieza a sentir que una etapa de su vida se acaba. Se refería al Institut-Escola como «nuestra casa familiar» o como «el paraíso de los niños». Lo que no se podía imaginar es que no solo les tocaría salir de ese mundo al crecer sino que, unos meses más tarde, sería destruido por la guerra y la dictadura. Sin embargo, pienso que ellas hicieron realidad el sueño de quedarse allí para siempre. Se quedaron allí porque su mundo se guardó entre las paredes de esa escuela y en su jardín, como un pasado latente, como un referente que se empeñaba en contradecir la noche que se había impuesto. Mi abuela llevó siempre una escuela en el corazón, literalmente, y pienso que ese fue su antídoto contra todo lo que vino después. Una extraña clandestinidad escolar es lo que le permitió no rendirse al mundo, a la realidad que tanto

rechazaba cuando, finalmente, a través del amor y de la guerra, lo vio cara a cara.

Entre las sorpresas que guardaban los documentos tan bien archivados en el apartamento del Port de la Selva, hay una redacción del primer día de colegio, fechada el 3 de febrero de 1932. Es el día en que se inauguraba el Institut-Escola. «Temía llegar tarde», escribe una Ció de trece años. Es divertido leer estas palabras de caligrafía infantil de la mano de alguien que toda la vida fue conocida por despistarse y llegar tarde a todas partes. Pero en la escuela quería ser puntual. Como explicará muchos años después en unas notas que preparó para su intervención en el 75.º aniversario del Institut-Escola, tanto ella como sus compañeros que iban juntos en el tren que venía del Maresme tenían admirados a sus padres porque no tenían que meterles prisa para levantarse por las mañanas, y nunca llegaron tarde.

El relato del primer día es curioso: llega sin tener un curso asignado y va de grupo en grupo, bautizados todos con nombre de montaña, hasta que el doctor Estalella, el director, la envía al Parc de la Ciutadella a buscar a los de segundo. Encontrará a sus compañeros de clase y de vida bajo los árboles, haciendo Historia Natural, según la orientación que la pedagoga Angeleta Ferrer había dado al currículo del centro. La misma Ció se describe entonces como un Simbad a la aventura, que al fin encuentra su puerto, y acaba la redacción con estas palabras: «Desde el primer momento entre profesores y alumnos existió cierta simpatía que no había sentido nunca en ningún lugar, cosa que nos cautivó». Es curioso este rápido salto del singular al plural: la niña que llega sola y desorientada el primer día de colegio siente una simpatía de la que ya es consciente, en ese momento infantil, que los ha afectado y unido a todos.

«La Escuela Catalana fue el mejor recuerdo de mi vida, una pequeña base, lo bastante interesante para que me abriera la puerta a una curiosidad inacabable [...]. Yo que nunca estuve dotada para la memoria, tuve en cambio los ojos y el espíritu abiertos para siempre. Como si me hubiera quedado con hambre de saber más. Y de hecho, nunca se me agotó.» Esta reflexión, escrita muchos años después, va seguida de un ejemplo que, inconscientemente, marca el contraste entre la vida cotidiana de una mujer

en casa y en la escuela: «Recuerdo que leía todo lo que me caía a mi alcance». En concreto: «me paraba sobre los periódicos que mi madre ponía en el suelo mojado para leerlos». Lejos de la noble imagen del lector de periódicos cómodamente sentado en su sillón después de comer, ella se detenía a pescar noticias del suelo, en las páginas mojadas entre sus pies distraídos. Y eso es lo que siguió haciendo toda la vida: arrancar horas y hojas a los tiempos no destinados plenamente al estudio ni al conocimiento, siempre desde la misma insaciabilidad, la misma curiosidad y las mismas ganas.

A la hora de describir de qué está hecha esta «pequeña base», lo explica así: «¿Disciplina? ¡Era Educación! Pensar en los demás y mientras tanto ser espontáneo, libre y amistoso». Pienso que estas palabras definen muy bien el sentido de su resistencia íntima, de su curiosidad inagotable, de la extraña conjugación entre el singular y el plural de la vida, entre el deseo y el límite, entre el impulso y el respeto. «Jugad con todas vuestras fuerzas, pero no gritéis», les decía el doctor Estalella en el patio de la escuela. Fue el científico y pedagogo que supo ser amigo y orientador de sus alumnos sin confundir su rol de maestro. Dan fe de ello las cartas que intercambió con mi abuela durante los veranos del 36 y del 37, hasta que él murió, prematuramente, el 20 de enero de 1938, afligido por la evolución de la guerra.

«Compañerismo activo, tranquilidad con bienestar», resumía Ció décadas después. Duró poco poder jugar con todas las fuerzas y llegaron los gritos marciales. El compañerismo se llenó de sombras, de muerte y de penurias. Los hombres y las mujeres que hasta entonces habían sido chicos y chicas coeducados en libertad y confianza tuvieron que reaprender roles de género más restrictivos y moralistas. El laicismo se convirtió en herejía. Las ganas de conocer, en un deseo peligroso. Y la tranquilidad del bienestar, que para ella no tenía un sentido económico sino de riqueza cultural, fue perseguida y destruida.

Me parece clarividente la expresión «tranquilidad con bienestar», porque recoge, quizá sin ser consciente de ello, lo que fue también el límite de aquella experiencia pedagógica y cultural: que no estaba en diálogo

directo con los malestares sociales y políticos de su propio contexto. Eran tiempos de revoluciones y de combates en la calle. Tanto el escenario local como internacional estaban marcados por la guerra, por los conflictos sociales y por diversos procesos de emancipación colectiva duramente reprimidos por ejércitos y dictaduras. Nacía el fascismo y tomaba rostros diversos en cada lugar. La burguesía académica e intelectual pretendía responder a todo ello con calidad educativa y cultural. Hizo posible el surgimiento de hombres y mujeres más libres pero no más capaces de cambiar las condiciones de brutalidad de su propio tiempo. Es una lección histórica importante a tener en cuenta en momentos como el actual, en el que la función transformadora de la educación en una sociedad cada vez más desigual y enfrentada es necesaria y al mismo tiempo está en entredicho.

Cuando mi abuela murió, yo estaba escribiendo, desde el confinamiento, el libro *Escuela de aprendices*. Nunca he dejado de pensar que era el mejor homenaje que le podía hacer, a ella y al sentido de la escuela que nos supo legar y transmitir. Pero también soy consciente de que, si necesité escribir ese libro, es precisamente desde la conciencia desencantada de los límites de la transformación educativa si no se articula con una lucha social y política más amplia. La pedagogía de principios del siglo XX no detuvo el fascismo ni las guerras. La pedagogía actual, que se le parece en algunos aspectos, tampoco detendrá ni la desigualdad ni la destrucción ambiental ni las guerras que no han dejado de sucederse. La herida no se cierra: la escuela puede ser un lugar para la resistencia y para la imaginación concreta y real de otras maneras de vivir. Pero la escuela, por sí sola, ni está fuera del mundo ni es de otro mundo.

Una de las historias que explicaba mi abuela y que más me ha impactado es una de la que no recuerdo los detalles, pero sí el sentido profundo. Había asistido de público, ya muy mayor, a una conferencia sobre la escuela durante la República y sobre su destrucción. Me explicaba que, de golpe, asomaron unas lágrimas en sus ojos, a pesar de que ella era de expresarse poco emocionalmente en público. La persona que hablaba, si no recuerdo mal una mujer, intercambió con ella unas palabras de complicidad:

«entiendo por qué lloras». Le pregunté por qué, pensé que quizá era por la nostalgia hacia su mundo brevemente vivido y largamente añorado. Pero no, no lloraba por ella: lloraba por no haber podido dar nada semejante a sus hijos, a los hijos de la posguerra y de las escuelas franquistas, de monjas y de curas, las escuelas del miedo, del miedo y de la miseria cultural. Lloraba, pues, por una derrota que no solo infligieron los tanques sino que rompió de forma irreversible, durante generaciones, esa simpatía entre alumnos y profesores, su mutua libertad y su curiosidad para siempre abierta. Quizá por eso ella no se cansó nunca de hablar de su escuela a hijos, nietos y biznietos, no desde la nostalgia de contar batallitas de juventud sino desde una memoria viva y desde la potencia de un presente inacabado. No pudimos acompañarla mientras moría, pero estoy segura de que si en algún lugar se encontraba en sus últimos pensamientos era contemplando con «los ojos y el espíritu abiertos» las hojas de los árboles, y aprendiendo la amistad entre las plantas del Parc.

LOS OJOS DE COMPRENDER

«He pensado muchas cosas y he imaginado otras. ¡He visto tantas!... Ya te lo iré explicando y tú también lo verás, pues esto no se ve con los ojos materiales, sino con los ojos de comprender.» Quizá toda ella se encuentra en estas palabras, en este deseo de comunicación y en esta visión desbordante que a pesar de todo se le escapa. Tantas cosas vistas y tantas por ver. Pero, sobre todo: tantas cosas por comprender y por compartir. Tú también lo verás, insiste.

La comprensión es «estar juntos y estar separados», escribe un día a sus padres, al inicio de sus años en Francia. Para la joven Ció, *comprensión* es la palabra clave que explica cómo es y de qué está hecha la estima de su extensa y dispersa familia. «En nuestra familia el lema tendría que ser comprensión.» Y lo explica: «si no tenemos el mismo cerebro ni utilizamos la misma consciencia ni vemos con los mismos ojos. Si cada uno tiene una personalidad diferente, ¿qué problema hay? Lo único que tenemos que

desear y con todos nuestros esfuerzos es que esta diferencia no engendre una separación». La comprensión, pues, es lo que hace posible que la diferencia y la distancia sean una forma de vínculo. Volvemos al ojo de Polifemo: solo el monstruo (y el poder) puede imaginar que haya un solo punto de vista y una sola manera de mirar.

Comprender, en palabras de Ció, antes que una forma de conocimiento es lo que hace posible el vínculo afectivo y familiar: estar juntos a pesar de estar separados. Poner mundos de lado. Más real que la ficción de la unidad o que la violencia de la identificación total, comprender es, antes que nada, poder amar. Ni siquiera la relación más íntima puede aspirar a la fusión ni a la identificación del punto de vista. Porque siempre miramos con otros ojos, cerebros y conciencias, la distancia es la condición de cualquier relación, y la comprensión, la manera de sostenerla. Del vínculo familiar a la experiencia del enamoramiento, la importancia de la comprensión se intensifica: «No he hecho nada ni para comprender, ni para ver, ni para amar ni ser amada. Todo ya estaba en nosotros», escribe a Carles un día de junio de 1938. No dice «estamos hechos el uno para el otro», o «soy tuya y tú mío», ni «somos uno» o «no puedo vivir sin ti», ni ninguna otra expresión de ese estilo. Amar y ser amada es poder ver y comprenderse en el otro. Esta posibilidad es la que la libera de la soledad que la había atormentado hasta entonces: «Ya no estoy sola ni sin comprensión».

Los ojos de comprender generan una proximidad que no anula la distancia, y una forma de conocimiento que no cancela el sentimiento. Los ojos de comprender son los que descubren los casos particulares y los liberan de las uniformidades de la masa, de las etiquetas y de las convenciones. Son los casos particulares que describe con ternura su admirado Saint-Exupéry desde el aire, pero también los casos más oscuros que relata el otro autor que acompañó a Ció en sus infinitas noches de lectura, Georges Simenon, cuando se adentra en la oscuridad de la miseria y del crimen. Comprender los casos particulares es un combate cotidiano contra la tiranía de la gente, las hipocresías de la vida social y las categorías que nos inscriben en ella. Los casos particulares no admiten la abstracción ni la catalogación: cada uno de ellos desarticula el sistema entero de la

representación. A ojos de quien comprende, cada uno de nosotros deja de ser un objeto y aparece en su manera de ser, de mirar y de estar en el mundo. La novela *Pedigrí*, de Simenon, empieza así:

> Abre los ojos y durante unos instantes, varios segundos, una eternidad silenciosa, nada ha cambiado en ella ni en la cocina a su alrededor; por otra parte, ya no es una cocina, es una mezcla de sombras y de reflejos pálidos, sin consistencia ni significado. ¿Tal vez el limbo?
>
> ¿Ha habido un instante preciso en el que los párpados de la durmiente se han entreabierto? ¿O acaso las pupilas se han quedado enfocando el vacío como el objetivo del cual un fotógrafo ha olvidado bajar la cortinilla de terciopelo negro?

Es una novela atípica en la obra de este autor, porque es autobiográfica y nos conduce hasta su infancia. Una mujer muy joven se ha quedado adormecida en una cocina y se despierta. Está a punto de dar a luz en una ciudad fría y lluviosa de Bélgica y el niño, que nacerá ese mismo día de febrero, es el *alter ego* del autor. La mujer joven desconoce las sensaciones de su cuerpo, como también le debía de pasar a Ció cuando volvió a Badalona para parir a su primer hijo. Abre los ojos y descubre un nuevo sentido de la penumbra. En este párrafo inicial de Simenon parece haber un doble nacimiento. El del niño, a la vida, y el de la madre, a una nueva comprensión: somos vidas en un limbo.

El limbo es la distancia entre el cielo y el infierno, un *entre* donde se hallan, en suspensión, aquellos que no han sido salvados ni condenados. No pertenecen al reino de nadie porque no han sido juzgados. El limbo no tiene mucho prestigio en la cultura cristiana, porque no tiene la épica de la condena y de la salvación. En el limbo no hay ganadores ni perdedores, no hay premio ni castigo. Justamente este era el deseo de la Ció adolescente en ese cuento sobre los cajones violentados: que algún día hubiera un mundo sin premio ni castigo. Esto significaría vivir en un mundo donde no impera el juicio sobre los demás ni de Dios sobre todos nosotros, sino otro tipo de proximidad que no parte de arriba sino de lado, como los mundos de los enamorados.

> Comprender a la gente le daría, quizá, un sentimiento que no sería solamente de piedad, sino algún tipo de afecto. Gouin los miraba con superioridad. Maigret se situaba en el mismo plano que ellos.

Esta cita de *Maigret se equivoca* resume esta mirada que comprende y no juzga. «Comprender y no juzgar» es el lema del inspector. La comprensión necesita que nos situemos en el mismo plano, aunque el otro sea un asesino o un estafador. La comprensión va más allá de la compasión y de la empatía, que son emocionales, y también de la piedad, que es una valoración moral. La comprensión, como recoge la cita de Simenon, implica algún tipo de afecto que cambia el punto de vista. Por eso Maigret es un inspector y no un cura ni un juez. Se relaciona con la realidad cotidiana de la inocencia y de la culpabilidad, pero su función no es condenar ni salvar. Solo quiere ver claro, y para hacerlo tiene que convivir con la penumbra, como la madre del autor cuando abre los ojos en la cocina a primera hora de la mañana antes de darlo a luz.

Simenon contrapone dos formas de mirar: Maigret presta atención a la concreción, mientras que los jueces y los abogados se mueven en el terreno de la abstracción y la utilizan como herramienta de su dominio. Maigret es el hombre de los movimientos lentos y poco ágiles que comprende los casos particulares porque es capaz de percibir los detalles, las imperfecciones y los ángulos ciegos, sin aplicarles un código preestablecido. Encuentra, así, una verdad que no siempre es la que resuelve el caso sino la que lo explica. Es decir, deshace las arrugas y las sombras sin violentarlas. Comprender no es justificar ni compadecer. Es este «tipo de afecto» que se sabe parte de lo que mira sin necesidad de identificarlo o identificarse con ello.

Del mismo modo que Saint-Exupéry aprendía a mirar mejor desde las nubes o Simenon desentrañaba las sombras de París a través de su comisario Maigret, Ció dibujaba para comprender, para dirigir la atención hacia los aspectos concretos de la realidad. Leía sin parar para despertar la imaginación de los casos particulares y los perseguía a través de historias, de mapas, de atlas o de diccionarios de mitología. Todo lo que recogía, como los periódicos mojados que leía de pequeña en el suelo acabado de

fregar, le servía de pista para no conformarse con un mundo que la asqueaba.

Comprender hace daño, pero normalizar la aberración hace más daño. La normalidad es la realidad que se impone a partir de las sentencias de los juicios, de las clasificaciones, de las jerarquías y de las declaraciones de guerra. La normalidad puede ser una dictadura que se prolonga cuarenta años. La normalidad puede ser una democracia que se constituye sin cortar con las estructuras del régimen anterior. La normalidad puede ser vivir callando, hablando la propia lengua solo en casa y en voz baja. La normalidad es olvidar que la vida podía ser otra cosa. Para Ció, la manera de no dejarse caer en la tentación de este olvido fue no cejar en el empeño de comprender.

Escribía Albert Camus, también en aquellas décadas, que comprender es abogar por las criaturas vivientes, es decir, defender lo vivo contra un régimen basado en la apología de la muerte y de su ejecución. Esta vida, para Ció, Carles, sus hijos y tantos otros hombres y mujeres que resisten de forma anónima y cotidiana, no tuvo épica. Fue gris, como lo era la penumbra de la cocina fría donde la madre de Simenon despertaba a los dolores del parto. Es el gris de Europa. El filósofo alemán Th. W. Adorno escribió, también a partir de la dolorosa experiencia europea de esos años, que para percibir el gris es preciso conocer el resto de los colores, aunque no quede ni rastro de ellos. Los ojos de Ció, los ojos de comprender, pienso que son, precisamente, los ojos que saben encontrar este trazo de color entre el deseo y la memoria, allí donde nada parece ya imaginable.

(fin)

Fuentes de los textos

Se puede negar el mal, pero no el dolor
Este ensayo es una nueva versión ampliada del texto que escribí a partir de la obra de teatro *La muerte de Danton*, de Georg Büchner, para el último número de la revista de arte y pensamiento *L'Estació* (Tinta Invisible). Se publicó junto con una pieza visual de Esther Ferrer. Entre 2015 y 2018, el proyecto colectivo L'Estació generó una colección de doce números en los que se emparejaron un texto y una imagen (lestacio.cat). Todas las citas son de G. Büchner, *Obra completa*, Editorial Trotta, 1992.

La libertad impertinente
Después de varios años dedicando mi seminario de filosofía moderna en la Universidad de Zaragoza a la obra de Diderot, escribí este ensayo para acompañar, como epílogo, la reedición de la traducción catalana de *Jacques el fatalista*, en la traducción de Joan Tarrida y publicada por La Magrana en febrero de 2022. La edición incluye también un prólogo de Raül Garrigasait. Las citas de Diderot en castellano son de la edición de Blacklist Clásicos, en la traducción de M. P. Prieto Barral.

La loca de la casa
Este ensayo acompaña la edición de la obra de teatro *La lengua en pedazos*, del dramaturgo Juan Mayorga, publicada en 2021 por la editorial segoviana La uña rota. Todas las citas provienen de esta edición.

Un minuto del tejido del tiempo
Este escrito es una versión ampliada del epílogo que escribí para la primera traducción al catalán de *El revers i l'anvers*, de Albert Camus, publicada por Lleonard Muntaner en 2021 y traducida por Pol y Manuel Guerrero. Todas las citas de Albert Camus provienen del prefacio de «Anverso y reverso», de las conferencias «El artista y su tiempo» (Upsala, 1957) y de los escritos de *Combat* (Albert Camus, *La noche de la verdad*, Debate, 2021).

Dormir para resistir
Escribí este texto tras mi primera visita al festival de teatro Temporada Alta, en Girona, el 11 de octubre de 2013 y fue publicado en la revista cultural *Nativa* y en el mismo blog del festival. La versión actual es ampliada.

Activar el pensamiento
Este ensayo es una versión ampliada del prólogo que escribí para la edición española del libro de Wendy Brown, *La política fuera de la historia*, Enclave de libros, 2014.

La utopía del cuerpo
Este escrito formó parte de la edición limitada de fotografías de Josep Gol que Tinta invisible recuperó en 2015 sobre las famosas sesiones de estriptis de Christa Leem.

Guerreras
Este ensayo forma parte de la edición de la *Ilíada* en la colección de Clásicos Liberados de (Blackie Books, 2022).

Cómo nos va en la vida
Escribí este texto como una devolución agradecida a los maestros y maestras que nos acogieron en los cursos de educación popular de la maestría *Pedagogía del sujeto y práctica educativa* en México, en verano de 2016.

Numax, nuestra universidad

Este texto fusiona dos artículos que escribí a partir de las conversaciones con Joaquim Jordà en sus últimos años de vida. Fueron publicados en 2006, uno en la revista *Zehar,* n.º 58, con el título «Numax, nuestra universidad. Conversación con Joaquim Jordà» y el otro, en el monográfico del Festival de Cine de Torino, comisariado por Nuria Vidal, con el título «Non ha fatto nulla che non volesse fare».

Mi vida, que no es mía

Este texto es una nueva versión del artículo publicado en la revista *Archipiélago*, n.º 68 (2005), pp. 103-108, en un dossier monográfico sobre la obra de Santiago López Petit.

Tiempo salvaje

Este texto es una nueva versión del prólogo que escribí para la edición catalana de la obra de Josep Maria Miró, *Temps salvatge*, Arola Editors, 2018.

Di amor

Este escrito es el prólogo del poemario de Pol Guasch *La part del foc*, publicado en 2021 por Viena Edicions.

Yo no tengo casa

Este texto parte de dos materiales: la película *Perros callejeros* (J. A. de la Loma, 1977) y una carta de la doctora anarquista Amparo Poch y Gascón en la que se dirige a su amado con la reiteración de la frase «yo no tengo casa», para invitarle a un amor no doméstico ni domesticado. El texto, convertido en un audio con mi propia voz, acompañó una pieza del artista Pedro G. Romero sobre el barrio de Barcelona Ciutat Meridiana, en el proyecto Archivo FX para la Fundació Tàpies en 2006.

La voz quemada de Sophie Volland
Este escrito fue publicado originalmente en catalán en la revista *El Món d'ahir* (n.º 8, 2018), bajo el título «Lletres per a Diderot: la veu esborrada de Sophie Volland». Todas las citas provienen de la edición de las cartas, tal como se presentan en Denis Diderot, *Cartas a Sophie Volland*, Editorial Acantilado, 2010.

Enfermos en vida
Este texto es el prólogo de la edición castellana del libro *La plaga blanca*, de Ada Klein Fortuny, publicado por Consonni en 2021.

La muerte no se puede prever
Este escrito retoma una conversación inacabada con el director de teatro Oriol Broggi y es el prólogo a su libro de reflexiones sobre su profesión *El record de la bellesa* (L'Altra Editorial, 2022).

Una ventana
Este artículo fue publicado el día 10 de junio de 2017 en el *Diari Ara*, el periódico que Carles Capdevila fundó y dirigió hasta su muerte.

Bautizo escolar
Este ensayo forma parte del libro colectivo *El poder en escena* y es un desarrollo de una anécdota explicada en mi anterior libro *Escuela de aprendices* (Galaxia Gutenberg, 2020).

He visto lo que no sé
Este texto acompaña el trabajo del fotógrafo Joan Fontcuberta, *Inventari d'ombres*, una caja de luz con una colección de fotografías dañadas por el tiempo. La produjo Tinta Invisible en 2018.

El reino de las sombras
En este escrito están reunidos y reescritos los dos prólogos que, con dieciocho años de distancia, he realizado para dos libros de Ixiar Rozas. El

más antiguo, *Una sola noche*, publicado por Hiru en 2004, y el más reciente, *Sonar la voz, 9 ensayos y 9 partituras*, en Consonni, 2022.

Los ojos de comprender

Escribí este ensayo a partir de la lectura de las cartas que mi abuela materna, Concepció Rubiés i Trias, escribió durante su exilio en Toulouse entre 1937 y 1940. Tenía entre dieciocho y veinte años y en ese lapso de tiempo entre dos ciudades y dos guerras, entre la escuela y la vida de madre y mujer casada, decidió el rumbo de una vida. Todo este material apareció tras su muerte en abril de 2020, cuando estábamos en pleno confinamiento por la pandemia de COVID-19. Este ensayo es mi homenaje y mi duelo.